arte & estética

JACQUES RANCIÈRE

el destino de las imágenes

prometeo libros

El destino de las imágenes



JACQUES RANCIÈRE

El destino de las imágenes

Prólogo:
Domin Choi

Traducción:
M. Gajdowski

Supervisión:
L. Vogelfang



Rancière, Jacques
El destino de las imágenes. - 1a ed. - Buenos Aires : Prometeo Libros, 2011.
144 p. ; 21x15 cm.

Traducido por: Lucía Vogelfang y Matthew Gajdowski
ISBN 978-987-574-522-3

1. Filosofía. 2. Estética. 3. Artes Visuales. I. Vogelfang, Lucía, trad. II. Título.
CDD 190

Colección arte&estética
Dirigida por Matías Bruera y Marcelo G. Burello

Arte de colección: María Bagnat

Traducción: Matthew Gajdowski
Supervisión de la traducción: Lucía Vogelfang

Pringles 521 (C1183AEI), Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297
www.prometeoeditorial.com

Título original: Le Destin des Images.

Índice

Prólogo

Rancière, para una filosofía de la emancipación estética

Domili Choi

Si la aspiración a lo perenne por parte de diversas filosofías surge muchas veces a espaldas de su tiempo, la gran fuerza de la época reside, por el contrario, en convertir los pensamientos en sus síntomas. De ahí que para Jacques Rancière la práctica del pensamiento no surja sino de la *confrontación* con su presente y con los pensamientos convertidos en síntomas de época: la estética de lo sublime como límite de lo impensable (Lyotard), la denuncia del espectáculo omnipresente en la vida cotidiana (Debord), la preeminencia de la reproducción técnica sobre las operaciones de las artes (Benjamín, Bazin, Barthes), la lectura nostálgica de las vanguardias (Hal Foster), la magnificación del simulacro en la cultura visual contemporánea (Baudrillard), la práctica del montaje simbólico en el cine que ha perdido su fuerza dialéctica (Godard). Todas estas tendencias y otras son criticadas de forma velada o explícitamente en este libro no sólo por sus insuficiencias teóricas y estéticas, sino por su falta de propuesta para transformar nuestro presente, en el que *la impotencia del pensamiento crítico* y el reconocimiento de su fracaso parece una realidad consumada frente a la indiferencia del funcionamiento de la economía tardo-capitalista y su política neoliberal. Así, para Rancière una de las urgencias centrales reside en cómo superar el pensamiento del duelo, de la impotencia y del fracaso del proyecto crítico de la modernidad para dar un salto afirmativo

a partir de la potencia del pensamiento y de las artes para recomponer el mundo. Una de las claves de la propuesta de una filosofía de la *emancipación* como "verificación de la igualdad de las inteligencias" que se despliega en el campo de la educación *(El maestro ignorante)* y la política *{El desacuerdo)* se deberá buscar en el vínculo necesario con la estética *(El espectador emancipado, El destino de las imágenes, La división de lo sensible, La palabra muda, La política de la literatura).* Entonces, con Rancière de lo que se trata es de interrogar este vínculo de necesaria articulación entre política y estética.

Política de la emancipación y el arte

Tal vez habría que preguntarse, para empezar, por qué el arte -y sobre todo la cuestión de la imagen- interesa como tema central para una filosofía política. Ahora bien, como lo ha señalado Peter Sloterdijk, en la modernidad el gran tema es la emancipación de las masas convertidas en sujeto político: "tan pronto como las masas se consideran capaces de acceder al estatuto de una subjetividad o de una soberanía propias, los privilegios metafísicos de señorío, voluntad, saber y alma invaden lo que otrora no parecía ser otra cosa que mera materia, confiriendo a la parte sometida e ignorada las exigencias de dignidad características de la otra parte. El gran tema de la Edad Moderna, la emancipación, penetra en todo lo que en las viejas lógicas y situaciones de dominio respondía a lo más bajo y ajeno, esta materia natural apenas distinta de la turba humana. Lo que no era otra cosa que material 'frangible', ahora debe trocarse en forma libre; aquello que se limitaba a prestar posibles servicios, debe concebirse como su propio fin".[1] Esto que Sloterdijk describe como un proyecto moderno para Rancière es la esencia de lo político, que tiene lugar ya en la polis griega. ¿Qué es la política, entonces?, o mejor ¿cuándo hay política? Cuando los

[1] Sloterdijk, Peter (2001). *El desprecio* de *las masas.* Valencia: Pre-textos.

que no tienen parte en el escenario político exigen la igualdad de derechos, cuando la mera "materia ignorada" afirma, como lo resume Zizek, "nosotros la nada no contada en el orden, somos el pueblo, somos el todo, contra los otros que solo representan sus intereses privilegiados particulares".[2] Por eso únicamente hay proceso de subjetivización política en la interrupción, en la torsión, en el litigio, en el desacuerdo, "cuando la contingencia igualitaria interrumpe como 'libertad' del pueblo el orden natural de las dominaciones, cuando esta interrupción produce un dispositivo específico: una división de la sociedad en partes que no son 'verdaderas' partes; la institución de una parte que se iguala al todo en nombre de una 'propiedad' que no le es propia, y de un 'común' que es la comunidad de un litigio".[3] Si los términos que aquí aparecen entre comillas tienen una vital importancia teórica es porque señalan la distancia conflictiva (política) que se debe suprimir entre lo que "es" y lo que aspiran ser. Podríamos decir, entonces, que es en los actos de habla que *refiguran* el *todo* de lo social a partir de la parte excluida que tiene lugar el litigio político. Lo demás, es decir, el funcionamiento de la polis con sus partes reconocidas bajo un orden, pertenece a lo que Rancière denomina *policía.* Y si el arte, la esfera estética, tiene un papel fundamental entre el orden policial y la interrupción política de ese orden es porque tiene el poder para *refigurar* una nueva *repartición de lo sensible.* Entonces, lo que aquí, en el terreno de la política, se pone en juego es un proceso de *subjetivización* y una lógica de la *apariencia :*[4]

[2] Zizek, Slavoj (2001). *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontologia política.* Buenos Aires: Paidós.

[3] Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía.* Buenos Aires: Nueva visión.

[4] La apariencia, para Rancière, no es la ilusión que se opone a lo real: "es la introducción en el campo de la experiencia de un visible que modifica el régimen de lo visible. No se opone a la realidad, la divide y vuelve a representarla como doble" (op. cit.). En este sentido, la apariencia se contrapone a la noción de simulacro en Platón.

¿Qué significa la *repartición de lo sensible?*

Es el concepto que articula la política con el arte y se define de la siguiente manera: "denomino como repartición de lo sensible ese sistema de *evidencias sensibles* que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas".[5] Podríamos decir que el *orden policial* está asentado sobre un reparto de lo sensible, un lugar común en el que se reparten los modos del ser, del hacer, del decir y del aparecer (ser visible o no) de las partes que lo conforman; como el mismo Rancière señala, es un campo a *priori* para la experiencia. El problema de este campo estético consiste en que la conformación de lo común implica también necesariamente la exclusión, partes excluidas del habla común y de la común visibilidad: "es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia".[6] Por eso nunca hubo, como pretendía Benjamin, una estetización de la política en la modernidad, ya que la política tuvo desde siempre una base estética.[7] Esta implicación mutua bien podríamos decir que es originaria, es decir, el litigio

[5] Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique.* París: La fabrique.

[6]*ibid.*

[7] Como sabemos, el epílogo del famoso ensayo de Benjamín sobre la obra de arte termina sobre la cuestión del vínculo entre arte y política, y allí se afirma que la *autodestrucción* propugnada por el fascismo puede ser experimentada como goce *estético* por la *alienación sensorial.* La alienación en el *sensoríum* significa aquí que lo percibido domina sobre la percepción, así, el deber del arte revolucionario residiría para Benjamin en disolver la alienación sensorial. Por el contrario, el proyecto rancièriano, que parte de un vínculo necesario entre política y estética, parece consistir en cómo transformar en emancipación la alienación en el *sensoríum,* en cuanto que el campo de su dominio, necesario para toda política, es también el lugar mismo del conflicto que puede llevar a la igualdad. Sobre las consideraciones en Benjamin entre política y estética véase el trabajo clave de Buck-Morss, Susan (2005) "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte" en *Walter Benjamin, escritor revolucionario.* Buenos Aires: Interzona.

político se da siempre sobre la base de un campo estético, sobre evidencias sensibles.[8] Diríamos que en Rancière hay una génesis de un nuevo "campo trascendental político" (vale decir, condiciones a *priori* para la experiencia social) que se funda no sobre una estructura formal sino sobre una estética (evidencias sensibles) que designa a la vez un conjunto y su parte excluida. Es a partir de este vínculo que hay que pensar las distintas prácticas artísticas. Ahora bien, como el mismo Rancière señala, si este campo tuvo lugar desde la fundación del *logos* en la conformación de la polis griega, históricamente el proyecto de emancipación estética es planteado por Schiller en el siglo XVIII. Efectivamente, para Rancière, La *educación estética del hombre* se convierte en un punto de partida "de alguna manera insuperable" que trata de fundar la emancipación de las masas en el campo estético. Su novedad consistía en que Schiller sacaba de la lectura de Kant lo que debía formar a la humanidad: "la pasión por la libre apariencia, la que se mantiene por sí misma, sin distorsionar sobre alguna realidad, sin señalar ni ocultar las costumbres de ningún estado social. Lo que debía hacer reinar un día la igualdad, no era la común austeridad de las costumbres, sino la virtualidad en todos de ese gusto por el juego de la libre apariencia".[9] A este ideal estético Rancière opone las distintas prácticas culturales (alta,'baja, popular/elitista, etc.), que implican la división social en clases. En la modernidad, el ideal estético se ha desfigurado en prácticas culturales con sus respectivos niveles de consumos, que continúa hasta el presente a pesar de la hibridación y los trastocamientos de los límites culturales posmodernos.

[8] *Partage* en francés proviene de *partager* que significa compartir y al mismo tiempo dividir, repartir. Entonces, un aspecto semántico interesante del término *partage* es que coincide felizmente con su aspecto teórico que designa lo común y su parte excluida de forma simultánea. No hace falta señalar que en la traducción se pierde esta duplicidad fundamental. Véase sobre esta discusión: Panagia, Davide "*Partege du sensible.* The distribution of the sensible" en Deranty, J.-R (Ed.) (2010) *Jacques Rancière Key Concepts.* Durham: Acumen.

[9] Rancière, Jacques (1985), "Présentation". En *Révoltes logiques,* 396 (Esthétique du peuple), p. 7-14.

Entonces, si las artes, las imágenes, tienen un lugar fundamental en el proceso de emancipación es porque "la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quien tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo".[10] Refigurar una *repartición* de *lo sensible* significa que una manera de hacer (el arte) *interviene* con respecto a la cuestión de lo *común* proponiendo nuevas distribuciones sobre las maneras de hacer, las maneras de ser, las maneras de decir y las formas de visibilidad, ya que la ficción es en primer lugar "una cuestión de distribución de lugares". En esto reside la potencia del arte, y que actualmente, desde diversos sectores, se considere al arte agotado en su vitalidad, frente a la invasión audiovisual, no es más que la evidencia de un síntoma de una época que oculta esta verdad del arte.

Los tres regímenes del arte y la estética de lo sublime

Para clarificar la idea del poder de la ficción, Rancière apela a una triple división del arte en tres regímenes: ético, representativo y estético. El primero de ellos remite a la definición del arte como producción de simulacros; lo que importa en el régimen ético es el contenido de verdad y su destinación, vale decir, sus usos y efectos. Esta dimensión corresponde a la definición platónica del arte y, en gran medida, al arte medieval religioso en Occidente. En cambio, en el régimen representativo prevalece el binomio *poiesis/mímesis*. Aquí no importa la verificación de la verdad, sino el principio constructivo de la obra de arte: "es el hecho del poema, la fabricación de una intriga que organiza acciones que representan a hombres activos, que se pone en primer plano, en detrimento del ser de la imagen, copia interrogada sobre su modelo"." Bajo este régimen podemos reunir a la *Poética* de Aristóteles, junto con el clasicismo francés y la "época dorada" del cine de Hollywood. Bajo este régimen aparece

'"Rancière, Jacques (1996). Op. *cit.*
"Rancière, Jacques (2000). Op. *cit.*

la "división entre lo representable y lo irrepresentable, distinción de géneros en función de lo representado, principio de adaptación de las formas de expresión a los géneros, y por tanto a los temas representados, distribución de las semejanzas según los principios de verosimilitud o correspondencia, criterio de distribución y comparación entre las artes, etc.".[12] Finalmente, lo que Rancière denomina el régimen estético no se distingue por las maneras de hacer, como es el caso del régimen representativo, sino por un nuevo modo de ser sensible. En el interior de este régimen aparece un sensible sustraído de sus conexiones corrientes que contiene una fuerza heterogénea: "la potencia de un pensamiento que se ha convertido en algo extraño respecto de sí mismo, producto idéntico al no producto, saber transformado en no saber, *logos* idéntico a un *pathos,* intención de lo no intencional, etc".[13] En otras palabras, el arte se vuelve ambiguo, se hace inasible: pierde su evidencia de la representación. Es en este estadio, al alojar algo que le es extraño, que el arte puede conquistar su autonomía. La conquista de este proceso reside en la puesta en cuestión de las jerarquías de los temas, de los géneros y finalmente de las distintas artes. El comienzo de este régimen se daría con el romanticismo, continúa con el realismo, y abarca el arte abstracto junto a las vanguardias históricas. Esta delimitación le permite a Rancière desplegar varias críticas, en particular la noción de *modernidad* como momento de ruptura, ya que en el régimen estético se plantean más bien relecturas, retornos y coexistencia de lo antiguo.[14]

Asimismo, esta triple división lo lleva a una confrontación con la estética de lo sublime del último Lyotard, que Rancière considera

[12]*Ibid.*
[13]*Ibid.*
[14] Como vemos, de la división en tres regímenes no podemos extraer una periodización homogénea. La temporalidad implicada al no ser de sucesión sino de coexistencias y retornos se plantea una estructura hojaldrada de las líneas que componen los regímenes en épocas determinadas. Por ejemplo, a principios del siglo XX, cuando la pintura y la literatura están ya en el régimen estético, el cine comienza a restaurar el régimen representativo. V Rancière, Jacques (2005), *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine.* Barcelona: Paidós.

una de las versiones posmodernas más representativas del pensamiento del duelo, de variante melancólico-dramática, que tropieza fatalmente con lo irrepresentable y lo impensable, a la vez que declara impotente los medios artísticos para hacer presente lo esencial. En esto diríamos que consiste la preeminencia del concepto de lo sublime en la actualidad, luego de haber declarado la imposibilidad de pensar y representar los acontecimientos catastróficos del siglo XX. En consecuencia, esta concepción convierte a los medios del arte en mero artificio y conecta esta instancia con el régimen ético, desemboca así en la defensa del *simple relato* como traducción de la experiencia, y convierte al "pequeño suceso" en el arte sublime, que contendría la traza de lo irrepresentable. En esto radica, en gran medida, la defensa lyotardiana del arte abstracto-sustractivo (Malevich, Barnett Newman).[15] Aquí, según Rancière, existiría una confusión de los distintos regímenes del arte, en la cual se considera al representativo con características que pertenecen al ético y estético. Pero, más allá de estas confusiones, en última instancia la crítica de Rancière apunta al duelo y a la impotencia del pensamiento posmoderno, que tácitamente propone un debilitamiento de los medios artísticos para operar una refiguración de lo sensible. El deber de la crítica contemporánea residiría entonces en afirmar la potencia igualitaria que contiene el régimen estético de las artes, dado que lleva a cabo una especie de "deconstrucción" de las jerarquías: la democratización de los temas, los géneros y los criterios de verosimilitud.

Los simulacros, la conservación de lo real y un nuevo giro

Podríamos decir que en la actualidad existen dos claras tendencias, al parecer opuestas, para pensar la cuestión de las imágenes. Por un lado, se dice que la imágenes se han convertido en meros simulacros, que lo *visual* ha perdido a su otro, la realidad,

[15]Lyotard, J.-F (1998), Lo *Inhumano. Charlas sobre el tiempo.* Buenos Aires: Manantial.

y que el mundo se ha transfigurado en una imagen cualquiera (Baudrillard, Debray). Por otro, para una resistencia a la invasión audio-visual, se ha insistido repetidamente en el carácter indicial de la imagen fotográfica y cinematográfica como un último refugio de salvación de lo real (Barthes y Bazin). Entonces, la cuestión pasa por cómo concebir lo otro de la imagen. En la consideración de la era de *lo visual* se dice que la imagen como mero simulacro pierde a su otro, mientras que los teóricos de la indicialidad de la fotografía señalan una trascendencia inmanente en la imagen (el *punctum y* el *eso-ha-sido* barthesiano). Frente a estas tendencias, que en verdad funcionan en complicidad, Rancière afirma en primer lugar que simplemente no tiene sentido hablar de imágenes si sólo hay imágenes, y luego, que la imagen no es doble sino triple, como sucede con todas las dimensiones de lo artístico, que conlleva *operaciones, contenido* y *técnica.* Esta triple división le sirve a Rancière para retornar a la vieja idea horaciana de *ut pictura poesis* ("como la poesía, así es la pintura"). La palabra despliega un semi-visible y la imagen contiene, *in nuce,* historias.

Para decirlo de otra manera, las operaciones del arte, es decir, lo que lo hace singular, trascienden a la técnica. No es posible deducir la especificidad, por caso, del arte cinematográfico o la fotografía de sus condiciones técnicas, como hacen Bazin y Barthes, entre otros.[16] Esta consideración nos permite pensar una nueva vía en la relación entre lo visible y lo decible, que algunos como Foucault y Deleuze -inspirándose en Blanchot- consideran como dos modos de ser irreductibles: el ser lenguaje y el ser luz.[17] Las operaciones

[10] El precio que debe pagar la deducción de la especificidad del cine y la fotografía a partir del mecanismo técnico es el olvido de la historicidad de las relaciones entre: "las imágenes del arte, las formas sociales de la imaginería y los procedimientos teóricos de la crítica de la imaginería". Rancière, Jacques (2003), Le *destín des images.* París: La fabrique.

[17] Para ser justo con Deleuze, si bien plantea la irreductibilidad entre lenguaje y luz dice que estas dos instancias se relacionan en la no *relación,* una relación aún más profunda. Véase sobre todo Deleuze, Gilles (1987) "Los estratos o formaciones históricas: lo visible y lo enunciable (saber)" en *Foucault.* Buenos Aires: Paidós. El breve texto influyente de Blanchot, Maurice (1970) es "Hablar no es ver", en *El diálogo inconcluso.* Caracas: Monte Ávila.

pueden atravesar, pues, distintos soportes: pintura, novela y cine, que son tres dispositivos técnicos diferentes, pueden compartir las mismas operaciones. Es en esta dimensión que tienen lugar los encuentros entre cineastas, novelistas y pintores. ¿Qué hacen las operaciones? Enlazan y separan lo visible y su significación, la palabra de su efecto; son las encargadas de provocar el despiste de la espera. Aquí se halla el poder del arte para reconfigurar la repartición de lo sensible.

Hoy, en el panorama de las ciencias humanas, en su interconexión más o menos caótica y múltiple, hay una cierta urgencia para pensar la cuestión de las imágenes, y con esta urgencia se comprueban ciertos retornos que parecen cambiar el paradigma intelectual de una época. Así, el pensamiento de la técnica, la percepción fenomenológica, lo imaginario y la mirada en psicoanálisis, el discurso sobre lo sensible y el campo de la *aisthesis* vuelven combinados con un sobre-determinismo tecnológico sobre el cuerpo y la subjetividad. Así, una vez más, se propone un nuevo giro, esta vez un "giro visual". De este modo, la fotografía, el cine, la pintura y otras imágenes se ven entremezcladas con nociones como "dispositivos" de producción y reproducción, "umbrales de percepción" o "percepción prostética". La evidencia del cambio de las técnicas analógicas (fotografía y cine) a la tecnología digital y su adopción a escala planetaria hacen que se arrojen hipótesis masivas sobre el cambio de percepción, de conciencia, de cuerpos y por supuesto de la subjetividad, junto a cambios de organización social y político. Para abordar este presente, diversos autores se abocan a repensar el origen de la fotografía y los múltiples dispositivos que la precedieron, y el cine se ha convertido muchas veces en el lugar de un lacónico refugio del último estadio del arte. En el terreno de la historia del arte se repiten insidiosamente las interrogaciones sobre el papel actual del arte moderno y las vanguardias, relegados hoy respecto de su importancia social y escindidos de sus proyectos históricos, lejos del dominio tecnológico audiovisual contemporáneo sobre las instancias sociales y la vida cotidiana. Bajo este panorama de un nuevo giro,

de incertidumbre y nostalgia, la propuesta de Rancière consiste en repensar el arte como poder de ficción para refigurar un nuevo reparto igualitario. Que el campo estético (la apariencia sensible y el gusto) de diversidad conflictiva sea a la vez el lugar de la emancipación igualitaria parece ser la paradoja central del pensamiento de Jacques Rancière.



El destino de las imágenes .

I

El destino de las imágenes[1]

Mi título podría sugerir alguna nueva odisea de la imagen, llevándonos desde la gloria auroral de las pinturas de Lascaux hasta el crepúsculo contemporáneo de una realidad devorada por la imagen mediática y de un arte consagrado a los monitores y a las imágenes de síntesis. Sin embargo, mi propósito es completamente distinto. Al analizar cómo determinada idea del destino y determinada idea de la imagen se vinculan en esos discursos apocalípticos que el aire del tiempo lleva consigo, quisiera plantear una pregunta: ¿nos hablan de una realidad simple y unívoca? ¿No hay, en ese mismo nombre de "imagen", varias funciones cuyo ajuste problemático constituye precisamente la tarea del arte? Quizá a partir de allí se podrá reflexionar con una base más firme acerca de qué son las imágenes del arte y acerca de las transformaciones contemporáneas de su situación.

Empecemos, entonces, por el principio. ¿De qué se habla y qué es lo que se nos dice, en términos exactos, cuando se afirma que a partir de ahora ya no hay realidad sino solo imágenes o, a la inversa, que a partir de ahora ya no hay imágenes sino sólo una realidad que permanentemente se representa a sí misma? Estos dos discursos parecen ser opuestos. Sin embargo, sabemos que no dejan de convertirse el uno en el otro en nombre de un razonamiento elemental: si ya sólo hay imágenes, no hay un otro de la imagen. Y si ya no hay un otro de la imagen, el propio concepto de "imagen" pierde su contenido, ya no hay imagen. Varios autores contemporáneos oponen la Imagen, que remite a un Otro, a lo Visual, que sólo se refiere a sí mismo.

[1] Este texto fue objeto de una conferencia dictada en el *Centre National de la Photographie* por invitación de Annik Duvillaret, el 31 de enero de 2001.

Este simple razonamiento suscita una cuestión. Es fácil comprender que lo Mismo es lo contrario de lo Otro. ¿Es menos fácil entender lo que significa lo Otro cuando se lo invoca de esta manera? En primer lugar, ¿con qué signos se distingue su presencia o ausencia? ¿Qué nos permite decir que hay un otro en una forma visible en una pantalla, pero que no lo hay en otra? ¿Que lo hay, por ejemplo, en un plano de *Al azar Baltazar* y que no lo hay en un capítulo de *Questions pour un champion?* La respuesta más citada por los que desprecian lo "visual" es ésta: la imagen televisiva no tiene un otro, en función de su propia naturaleza: en efecto, es portadora de su propia luz, mientras que la luz de la imagen cinematográfica proviene de una fuente exterior. Régis Debray presenta esta idea en un libro titulado *Vida y muerte de la imagen:* "La Imagen aquí tiene su luz incorporada. Ella misma se revela. Se toma como su propia fuente, y surge frente a nosotros como causa de sí misma. Definición espinozista de Dios o de la sustancia".[2]

Claramente, la tautología que se plantea aquí como esencia de lo visual no es sino la tautología del propio discurso. Esto nos dice simplemente que lo Mismo es lo mismo y que el Otro es otro. Se hace pasar por más que una tautología al emparentar, por el juego retórico de las proposiciones independientes interrelacionadas, las propiedades generales de los universales con las características de un dispositivo técnico. Pero las propiedades técnicas del tubo catódico son una cosa, y las propiedades estéticas de las imágenes que vemos en la pantalla son otra. Es precisamente la pantalla la que se presta a acoger tanto las ejecuciones de *Questions pour un Champion* como las de la cámara de Bresson. Queda claro, entonces, que lo intrínsecamente diferente son estas ejecuciones. La naturaleza del juego que la televisión nos propone y de los afectos que suscita en nosotros es independiente del hecho de que la luz venga de nuestro aparato. Y la naturaleza intrínseca de las imágenes de Bresson permanece sin alteraciones,

[2] Régis Debray, *Vie et mort de l'image,* Paris, Gallimard, 1992, p. 382. [Hay traducción al español: Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada* en *Occidente,* Buenos Aires, Paidós, 1994. *N. de T.]*

independientemente de que veamos el carrete proyectado en una sala de cine, un cásete o un disco en la pantalla de nuestro televisor, o incluso una videoproyección. Lo mismo no está de un lado y lo otro, del otro. Identidad y alteridad se vinculan una con la otra de maneras diferentes. Nuestra fuente de luz incorporada y la cámara de *Questions pour un Champion* nos hacen presenciar una ejecución de la memoria y de la presencia de espíritu que les es ajena. Por otro lado, la película de la sala de proyección o el cásete de *Al azar Baltazar* visualizado en nuestra pantalla nos hacen ver imágenes que no remiten a nada más, son la propia ejecución.

La alteridad de las imágenes

Estas imágenes no remiten a "nada más". Esto no quiere decir que sean, como se ha dicho repetidas veces, intransitivas. Quiere decir que la alteridad forma parte de la propia composición de las imágenes, pero también que esta alteridad no depende sólo de las propiedades materiales del medio cinematográfico. Las imágenes de *Al azar Baltazar* no son, en primer lugar, las manifestaciones de las propiedades de un determinado medio técnico, son operaciones: relaciones entre un todo y las partes, entre una visibilidad y una potencia de significación y de afecto que se le asocia, entre las expectativas y lo que las cumple. Observemos el comienzo de la película. El juego de las "imágenes" comienza cuando la pantalla aún está oscura, con las notas cristalinas de una sonata de Schubert. Continúa cuando, mientras los créditos avanzan sobre un fondo que evoca una muralla rocosa, un muro de piedras secas o de cartón piedra, un rebuzno reemplaza a la sonata, que luego retoma su curso hasta que la cubre un ruido de cascabeles, que se enlaza con el primer plano del film: la cabeza de un burro, tomando del pecho de su madre, en plano corto. Una mano muy blanca recorre entonces el cuello oscuro del burro mientras la cámara se desplaza en dirección opuesta hacia la muchacha, propietaria de esa mano, su hermano y su padre. Este movimiento va acompañado de un diálogo ("Nos hace falta" - "Dénoslo" - "Mis hijos, no

puede ser") sin que veamos jamás la boca que pronuncia estas palabras: los niños se dirigen a su padre dándonos la espalda, sus cuerpos tapan su rostro mientras éste responde. Un fundido encadenado introduce entonces un plano que nos muestra lo opuesto de lo que anunciaban las palabras: de espaldas, en plano panorámico, el padre y los niños regresan, llevando al burro. Otro fundido se enlaza con el bautismo del burro, otro plano corto que sólo nos deja ver la cabeza del animal, el brazo del muchacho que vierte el agua y el busto de la muchacha con un cirio en la mano.

Entre los créditos y tres planos tenemos un régimen completo de la imageneidad, es decir, un régimen de relaciones entre elementos y entre funciones. Es la oposición entre la neutralidad de la pantalla oscura o gris y el contraste sonoro. La melodía que sigue su camino de notas sueltas y el rebuzno que la interrumpe transmiten desde un principio toda la tensión de la fábula que vendrá. La oposición visual de una mano blanca sobre un pelaje negro y la separación entre las voces y los rostros toman la posta y continúan, a su vez, trasmitiendo este contraste. Esta separación, por su parte, se prolonga en el encadenamiento entre una decisión verbal y su contradicción visual, entre el procedimiento técnico del fundido encadenado que intensifica la continuidad y el contra-efecto que nos muestra.

Las "imágenes" de Bresson no son un burro, dos niños y un adulto; tampoco se limitan a la técnica del encuadre corto y los movimientos de cámara o fundidos encadenados que lo complementan. Son operaciones que enlazan y desvinculan lo visible y su significación o la palabra y su efecto, que producen y desvían las expectativas. Estas operaciones no se derivan de las propiedades del medio cinematográfico. Implican incluso una separación sistemática con respecto a su uso habitual. Un cineasta "normal" nos daría un indicio, por más mínimo que sea, del cambio de decisión del padre. Usaría un encuadre más amplio para la escena del bautismo, haría subir la cámara o introduciría un plano suplementario para mostrarnos la expresión del rostro de los niños durante la ceremonia.

¿Podremos decir que la fragmentación bressoniana nos brinda, en lugar de la secuencia narrativa de aquellos que alinean el

cine con el teatro o la novela, las imágenes puras propias de esta forma de arte? Pero la fijación de la cámara en la mano que vierte el agua y en la que lleva la vela no es más propia del cine de lo que la fijación de la mirada del médico Bovary en las uñas de Mademoiselle Emma o de Madame Bovary en las del asistente del notario lo es de la literatura. Y la fragmentación no rompe simplemente con la secuencia narrativa. Opera respecto de ella un doble luego. Al separar las manos de la expresión del rostro, reduce la acción a su esencia: un bautismo es la pronunciación de palabras y las manos que derraman agua sobre una cabeza. Al circunscribir la acción a la secuencia de percepciones y movimientos y al no tener en cuenta la explicación de los motivos, el cine bressoniano no lleva a cabo una esencia propia del cine. Se inscribe en la continuidad de la tradición novelesca iniciada por Flaubert, caracterizada por una ambivalencia en la que los propios procedimientos producen y extraen el sentido, aseguran y deshacen el vínculo de las percepciones, las acciones y los afectos. La inmediatez explícita de lo visible sin duda radicaliza su efecto, pero esta radicalidad en si opera mediante el juego del poder que separa el cine de las artes plásticas y lo acerca a la literatura: el poder de anticipar un efecto para desplazarlo o contradecirlo mejor.

La imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto. Estas operaciones implican funciones-imágenes diferentes, sentidos diferentes de la palabra "imagen". De esta manera, dos planos o secuencias de planos cinematográficos pueden revelar una imageneidad diferente. Por el contrario, un plano cinematográfico puede tener el mismo tipo de imageneidad que una frase novelesca o un cuadro. Es por eso que Eisenstein pudo buscar modelos de montaje cinematográfico en Zola o Dickens, al igual que en el Greco o Piranesi, y Godard pudo componer un elogio del cine con las palabras de Elie Faure acerca de la pintura de Rembrandt.

La imagen del film no se opone, entonces, a la teledifusión de la misma manera en que lo hace la alteridad a la identidad. La te-

ledifusión también tiene su otro: la ejecución efectiva del escenario. El cine también reproduce una ejecución realizada frente a una cámara. En términos simples, al hablar de las imágenes de Bresson, no es esa relación de lo que se habla: tampoco es la relación entre lo que ha sucedido en otro lugar y lo que ha sucedido frente a nuestra mirada, sino las operaciones que hacen a la naturaleza artística de lo que vemos. "Imagen" significa entonces dos cosas distintas. Está por un lado la relación simple que produce la semejanza de un original: no se trata necesariamente de su copia fiel, sino simplemente de lo que alcanza para producir sus efectos. Y está el conjunto de operaciones que produce lo que llamamos "arte", o sea, precisamente una alteración de semejanza. Esta alteración puede asumir mil formas: puede ser la visibilidad que se le da a las pinceladas inútiles para que sepamos a quién representa el retrato; un alargamiento de los cuerpos que expresa su movimiento a expensas de sus proporciones; un giro de lenguaje que exacerba la expresión de un sentimiento o que hace más compleja la percepción de una idea; una palabra o un plano en lugar de aquellos que parecían venir a continuación...

En este sentido es que el arte está hecho de imágenes, ya sean figurativas o no, ya sea que se reconozca o no la forma de los personajes y espectáculos identificables. Las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza. Las palabras describen lo que el ojo podría ver o expresan lo que no verá jamás, adrede aclaran u oscurecen una idea. Algunas formas visibles proponen una significación que habrá que comprender, o la sustraen. Un movimiento de cámara anticipa un espectáculo y revela otro, un pianista entona una frase musical "detrás" de una pantalla en negro. Todas estas relaciones definen las imágenes. Esto quiere decir dos cosas. En primer lugar, las imágenes del arte, en tanto imágenes del arte, son diferencias. En segundo lugar, la imagen no es exclusividad de lo visible. Existen cosas visibles que no conforman una imagen, hay imágenes que son sólo palabras. Pero el régimen más común de la imagen es aquel que pone en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su

analogía *y* con su diferencia. Esta relación no exige en lo absoluto que los dos términos estén materialmente presentes. Lo visible se deja disponer en tropos significativos, la palabra despliega una visibilidad que puede ser enceguecedora.

Podría parecer superfluo recordar cosas tan simples. Sin embargo, si hay que hacerlo, es porque estas cosas simples no dejan de confundirse, porque la alteridad identitaria de la semejanza siempre ha interferido con el juego de las relaciones constitutivas de las imágenes del arte. "Parecerse" ha sido considerado por mucho tiempo como lo característico del arte, a pesar de que ello dejaba de lado una infinidad de espectáculos y formas de imitación. En nuestros tiempos, "no parecerse" se convierte en su imperativo, a pesar de que las fotografías, los videos y las exposiciones de objetos que parecen cotidianos han reemplazado a las obras abstractas en las galerías y los museos. Pero este imperativo formal de la no semejanza está cruzado por una dialéctica particular. Surge esta inquietud: no parecerse, ¿no implica renunciar a lo visible, o bien someter la riqueza concreta a las operaciones y artificios que encuentran su matriz en el lenguaje? Un contra movimiento se delinea entonces: lo que se opone a la semejanza no es la operatividad del arte, sino la presencia sensible, el espíritu hecho carne, lo otro absoluto que también es lo mismo absoluto. "La Imagen llegará en el tiempo de la Resurrección," dice Godard: la Imagen, es decir, la "primera imagen" de la teología cristiana, el Hijo que no se asemeja al Padre, pero que forma parte de su naturaleza. Las personas ya no se matan por la *iota* que separa esta imagen de la otra, pero siguen viendo allí una promesa de la carne, propensa a disipar los simulacros de la semejanza, los artificios del arte y la tiranía de las letras.

Imagen, semejanza, archi-semejanza

En pocas palabras, la imagen no es solamente doble sino también triple. La imagen del arte separa sus operaciones de la técnica que produce semejanzas. Pero es para encontrar otra seme-

janza en su camino, aquella que define la relación de un ser con su origen y su destino, aquella que descarta al espejo a favor de la relación inmediata del progenitor y lo engendrado: vision cara a cara, cuerpo glorioso de la comunidad o marca de la cosa misma. Llamémosla "archi-semejanza". La archi-semejanza es la semejanza originaria, la semejanza que no otorga la réplica de una realidad, sino que da testimonio de inmediato de ese lugar otro del que proviene. Esta archi-semejanza es la alteridad que nuestros contemporáneos reivindican a favor de la imagen, o bien lamentan que se haya desvanecido junto con ella. Sin embargo, en realidad, no se desvanece nunca. De hecho, nunca deja de deslizar su propio juego en la propia brecha que separa las operaciones del arte de las técnicas de la reproducción, ocultando sus razones en la razón del arte o en las propiedades de las máquinas de reproducción, a riesgo de aparecer a veces en primer plano como la razón última de unas y otras.

La archi-semejanza aparece en la insistencia contemporánea por distinguir la verdadera imagen de su simulacro a partir del modo mismo de su producción material. Ya no se contrapone la mala imagen a la forma pura. A ambas se les contrapone esta huella del cuerpo que la luz graba sin querer, sin referirse ni a los cálculos de los pintores ni a los juegos lingüísticos de la significación. Frente a la imagen "causa de sí misma" del ídolo televisivo, la tela o la pantalla se convierten en una verónica en la que se imprime la imagen del dios que se hace carne, o de la imagen de las cosas en su estado de nacimiento. Y la fotografía, acusada hace mucho tiempo de contraponer sus simulacros mecánicos y sin alma a la carne coloreada de la pintura, ve cómo se invierte su imagen. A partir de entonces se percibe, frente a los artificios pictóricos, como la emanación misma de un cuerpo, como una piel separada de su superficie, reemplazando positivamente las apariencias de la semejanza y desviando las intromisiones del discurso que quiere hacerle expresar una significación.

La huella de la cosa, la identidad desnuda de su alteridad en lugar de su imitación, la materialidad explícita, insensata, de lo visible en lugar de las figuras del discurso, es lo que la celebración

contemporánea de la imagen o de su evocación nostálgica reivindican: una trascendencia inmanente, una esencia gloriosa de la imagen garantizada por el modo mismo de su producción material. No hay sin duda mejor explicación de esta visión que La *cámara lúcida* de Barthes, obra que irónicamente se ha convertido en el breviario de aquellos que pretenden pensar el arte fotográfico a pesar de que intenta demostrar que la fotografía no es un arte. Barthes quiere reclamar, en contra de la masiva dispersión de las operaciones del arte y de los juegos de la significación, la inmediata alteridad de la Imagen, es decir, *stricto sensu,* la alteridad del Uno. Pretende establecer una relación directa entre la naturaleza indicial de la imagen fotográfica y el modo sensible mediante el cual nos afecta: este *punctum,* este efecto pático inmediato que opone al *studium,* a las informaciones que trasmite la fotografía y a las significaciones que alberga. El *studium* convierte a la fotografía en un material a descifrar y explicar. El *punctum* nos golpea de inmediato con la potencia efectiva del *esto-ha-sido: esto,* es decir, ese ser que indiscutiblemente estuvo frente al agujero de la cámara oscura, cuyo cuerpo ha emitido radiaciones, captadas e impresas por la cámara negra, que vienen a tocarme aquí y ahora a través del "medio carnal" de la luz "como los rayos diferidos de una estrella".[3]

Es poco probable que el autor de las *Mitologías* haya creído en la fantasmagoría paracientífica que convierte a la fotografía en una emanación directa del cuerpo expuesto. Es más verosímil que este mito le haya servido para expiar el pecado del mitólogo de ayer: a saber, el de haber querido quitarle al mundo visible sus prestigios, de haber transformado sus espectáculos y placeres en un gran tejido de síntomas y en un turbio intercambio de signos. El semiólogo se arrepiente de haber pasado buena parte de su vida diciendo: ¡Cuidado! Lo que creen que es una evidencia visible es, en realidad, un mensaje encriptado que permite que una sociedad o un poder se legitime, naturalizándose, fundiéndose en

3. Roland Barthes, La *chambre claire,* Paris, Éditions de l'Étoile, 1980, p. 126. [Hay traducción al español: Roland Barthes, *La cámara lúcida,* Barcelona, Raidos, 1989. N. de T.]

la evidencia explícita de lo visible. Inclina la balanza en la otra dirección al valorizar, en nombre del *punctum,* la evidencia explícita de la fotografía para rechazar en la banalidad del *studium* el desciframiento de los mensajes.

Pero el semiólogo que leía el mensaje encriptado de las imágenes y el teórico del *punctum* de la imagen explícita se apoyan en un mismo principio: un principio de equivalencia reversible entre el mutismo de las imágenes y su habla. El primero mostraba que la imagen era de hecho el vehículo de un discurso mudo que se esforzaba por poner en palabras. El segundo nos dice que la imagen nos habla en el momento en el que calla, cuando ya no nos trasmite ningún mensaje. Ambos conciben la imagen como un habla que calla. Uno hace que su silencio hable, el otro transformará su silencio en la anulación de cualquier conversación. Pero los dos juegan con la misma convertibilidad entre dos poderes de la imagen: la imagen como presencia sensible bruta y la imagen como discurso que cifra una historia.

De un régimen de imageneidad a otro

Sin embargo, tal duplicidad no es obvia y evidente. Define un régimen específico de imageneidad, un régimen particular de articulación entre lo visible y lo decible, aquel en cuyo seno nace la fotografía, y el que le permite desarrollarse como producción de semejanza y como arte. La fotografía no se ha convertido en arte porque pondría en marcha un dispositivo que contrapone la huella de los cuerpos a su copia. Lo ha hecho explotando una doble poética de la imagen al convertir sus imágenes, simultáneamente o por separado, en dos cosas: en los testimonios legibles de una historia escrita en los rostros o los objetos y de bloques puros de visibilidad, impermeables a toda narrativización y a todo pasaje del sentido. No fue el dispositivo de la cámara oscura el que inventó esta doble poética de la imagen como cifra de una historia escrita en formas visibles y como realidad obtusa, atravesada por el sentido y la historia. Ella nació antes que él, desde que la es-

critura novelesca redistribuyó las relaciones entre lo visible y lo decible propios del régimen representativo de las artes y ejemplificados por el habla dramática.

Porque el régimen representativo de las artes no es el régimen de la semejanza al que se contrapondría la modernidad de un arte no figurativo, incluso de un arte de lo irrepresentable. Es el régimen de una cierta alteración de la semejanza, es decir, de cierto sistema de relaciones entre lo decible y lo visible, entre lo visible y lo invisible. La idea de la pictoricidad del poema que implica el célebre *ut pictura poesis* define dos relaciones fundamentales: en primer lugar, el habla hace que se vea, mediante la narración y la descripción, un visible no presente. En segundo lugar, hace que se vea lo que no pertenece a lo visible, reforzando, atenuando o disimulando la expresión de una idea, haciendo sentir la fuerza o la represión de un sentimiento. Esta doble función de la imagen presupone un orden de relaciones estables entre lo visible y lo invisible, por ejemplo, entre un sentimiento y los tropos de lenguaje que lo expresan, pero también los rasgos de expresión por los que la mano del dibujante traduce dicho sentimiento y transpone dichos tropos. Hagamos referencia a la demostración de Diderot en su Caria *sobre los sordomudos*: el sentido de una palabra alterada en el verso que Homero le cede a un Áyax moribundo y la angustia de un hombre que sólo pedía morir frente a los dioses se convierte en el desafío de un rebelde que los enfrenta antes de morir. Los grabados adjuntos al texto sirven de evidencia para el lector, que percibe no sólo cómo se transforma la expresión en el rostro de Ayax, sino también la actitud de los brazos y la posición misma del cuerpo. Se cambia una palabra, y el sentimiento es otro; su alteración puede y debe ser transcrita en forma exacta por el dibujante.[4]

La ruptura con este sistema no significa que se pinten cuadrados blancos o negros en lugar de guerreros antiguos. Tampoco significa, como pretende la vulgata modernista, que se desarmen

[4] Diderot, *Œuvres completes,* Paris, Le Club français du livre, 1969, t. II, pp. 554-555 y 590-601. [Hay traducción al español: Diderot, *Carta sobre los ciegos, seguido de Carta sobre los sordomudos,* trad. de J. Escobar, Valencia, Pre-textos, 2002. *N. de T.]*

todas las correspondencias entre el arte de las palabras y el de las formas visibles. Significa que las palabras y las formas, lo decible y lo visible, lo visible y lo invisible se relacionan entre sí según nuevos procedimientos. En el nuevo régimen, el régimen estético de las artes constituido en el siglo XIX, la imagen ya no es la expresión codificada de un pensamiento o de un sentimiento. Ya no es un doble o una traducción, sino una manera en que las cosas mismas hablan y se callan. Llega a instalarse, en cierto modo, en el corazón de las cosas como su habla muda.

El habla muda se entiende en dos sentidos. En el primer sentido, la imagen es la significación de las cosas inscrita directamente en su cuerpo, su lenguaje visible queda por descifrar. Es así que Balzac nos pone frente a las grietas, a las vigas torcidas y al letrero parcialmente arruinado sobre el que se lee la historia de La casa *del gato que pelotea o* nos hace ver el chaleco pasado de moda de *El primo Pons,* que resume a la vez una época de la historia, un destino social y uno individual. El habla muda es entonces la elocuencia de lo que es mudo, la capacidad de exhibir los signos escritos en un cuerpo, las marcas directamente grabadas por su historia, más verídicas que cualquier discurso pronunciado por una boca.

Pero en el segundo sentido, el habla muda de las cosas es, por el contrario, su mutismo obstinado. Al chaleco elocuente del Primo Pons se contrapone el discurso mudo de otro accesorio indumentario de otra novela, la gorra de Charles Bovary, cuya fealdad tiene una profundidad de expresión muda al igual que el rostro de un imbécil. Aquí la gorra y su propietario sólo intercambian su imbecilidad, que ya no es propiedad de una persona o de una cosa, sino el estado mismo de la relación indiferente entre las dos, el estado del arte "tonto" que convierte esta imbecilidad -esta incapacidad de la transmisión adecuada de significaciones- en su propia potencia.

No viene al caso, entonces, contraponer el arte de las imágenes a vaya uno a saber qué intransitividad de las palabras de un poema o de las pinceladas de un cuadro. La propia imagen ha cambiado, y el arte se ha convertido en un desplazamiento entre estas dos funciones-imágenes, entre el desarrollo de las inscrip-

ciones que llevan los cuerpos y la función interruptora de su presencia desnuda y sin significación. El lenguaje literario ha ganado esta doble potencia de la imagen al entablar una nueva relación con la pintura. Ha intentado trasladar al arte de las palabras esta vida anónima de los cuadros de género, que para un ojo novato estaba más cargado de historia que el de las acciones heroicas de los cuadros de historia que obedecían a las jerarquías y a los códigos expresivos impuestos por las artes poéticas de antaño. La fachada de la Casa *del gato que pelotea o* el comedor que descubre el joven pintor a través de su ventana toman prestado de los cuadros holandeses recientemente redescubiertos su prolusión de detalles, ofreciendo la expresión muda, íntima, de un modo de vida. Por el contrario, la gorra de Charles, o la imagen del propio Charles en la ventana, abierta a la gran ociosidad de las cosas y los seres, toman el esplendor de lo insignificante.

Pero la relación también es inversa: los escritores sólo "imitan" los cuadros holandeses en la medida en que ellos mismos les otorgan nueva visibilidad a estos cuadros, y en que sus frases instruyen una mirada nueva al aprender a leer en la superficie de las telas que narraban episodios de la vida cotidiana una historia diferente de las de los hechos grandes o pequeños, la historia del propio proceso pictórico, del nacimiento de la figura que emerge de las pinceladas y de las gotas de la materia opaca.

La fotografía se ha convertido en arte al poner sus propios recursos técnicos al servicio de esta doble poética, al hacer que el rostro de los anónimos hable dos veces, como testigo mudo de una condición inscrita directamente en sus rasgos, sus costumbres y su entorno, y como poseedores de un secreto que no sabremos jamás, un secreto guardado por la misma imagen que nos lo entrega. La teoría indicial de la fotografía como piel despegada de las cosas sólo da la carne de la ilusión a la poética romántica del *todo habla,* de la verdad grabada en el propio cuerpo de las cosas. La contraposición del *studium* al *punctum* separa en forma arbitraria la polaridad que hace que la imagen estética viaje permanentemente entre el jeroglífico y la presencia desnuda insensata. Para conservarle a fotografía la pureza de

un afecto, libre de cualquier significación ofrecida al semiólogo y de cualquier artificio del arte, Barthes borra la genealogia misma del *esto-ha-sido.* Al proyectar la inmediatez de esto sobre los procesos de impresión maquínica, hace que desaparezcan todas las mediaciones entre lo real de la impresión maquínica y lo real del afecto que hacen que este último sea perceptible, que pueda nombrarse, pronunciarse.

La eliminación de esta genealogía que hace que nuestras "imágenes" sean perceptibles y pensables, y la eliminación, con el fin de preservar a la fotografía pura de cualquier arte, de los rasgos que hacen que en nuestros tiempos experimentemos algo como el arte es el precio muy alto con el que se paga la voluntad de liberar el disfrute de las imágenes de la influencia semiológica. La simple relación de la impresión maquínica con el *punctum* elimina la historia entera de las relaciones entre tres cosas: las imágenes del arte, las formas sociales de la imaginería y los procesos teóricos de la crítica de la imaginería.

De hecho, el momento del siglo XIX en el que las imágenes del arte se han redefinido dentro de la relación móvil de la presencia bruta con la historia cifrada es el mismo en el que se creó el gran comercio de la imaginería colectiva, dentro de la cual se desarrollaron las formas de un arte consagrado a un conjunto de funciones a la vez dispersas y complementarias: dar a los miembros de una "sociedad" con referencias inciertas los medios de verse a sí mismos y de divertirse bajo la forma de tipos definidos; constituir, alrededor de los productos comerciales, un abanico de palabras e imágenes que los hacen deseables; armar, gracias a las prensas mecánicas y al nuevo proceso de la litografía, una enciclopedia del patrimonio humano común: formas de vida lejanas, obras de arte, conocimientos vulgarizados. El momento en que Balzac transforma el desciframiento de los signos escritos en la piedra, la ropa y los rostros en el motor de la acción novelesca y el momento en que los críticos de arte se ponen a ver un caos de pinceladas en las representaciones de la burguesía holandesa del siglo de oro es el mismo en que se lanzan el *Magasin pittoresque,* las *fisionomías* del estudiante, de la cortesana, del fumador, del tendero y de todos los

tipos sociales imaginables. Es la época en la que empiezan a proliferar sin límite las viñetas e historietas en las que una sociedad aprende a reconocerse a sí misma, en el doble espejo de los retratos significativos y de las anécdotas insignificantes que trazan las metonimias de un mundo al trasladar las prácticas artísticas de la imagen/jeroglífico y de la imagen suspensiva a la negociación social de las semejanzas. Balzac y muchos de sus contemporáneos no tuvieron miedo de entregarse a este ejercicio y asegurar la relación de doble sentido entre el trabajo de las imágenes de la literatura y la creación de viñetas de la imaginería colectiva.

Este nuevo intercambio entre las imágenes del arte y el comercio de la imaginería social se dio en el mismo momento en que se formaron los elementos de las grandes hermenéuticas que quisieron aplicar los procesos de asombro y desciframiento iniciados por las nuevas formas literarias al desencadenamiento de las imágenes sociales y comerciales. Es el momento en que Marx nos enseña a descifrar los jeroglíficos escritos en el cuerpo aparentemente sin historia de la mercadería y a adentrarnos en el infierno productivo que se esconde detrás de los términos de la economía, de la misma manera en que Balzac nos ha enseñado a descifrar una historia en un muro o en un traje y a entrar en los círculos subterráneos que guardan el secreto de las apariencias sociales. Después de eso, al resumir la literatura de un siglo, Freud nos enseña a encontrar la clave de una historia y la fórmula de un sentido en los detalles más insignificantes, a riesgo de que el origen de ese mismo sentido radique en algún no-sentido irreductible.

De esta manera se tejió una solidaridad entre las operaciones del arte, las formas de la imaginería y la discursividad de los síntomas. Dicha solidaridad se complica aún más a medida que las viñetas de la pedagogía, los iconos de la mercadería y los escaparates comerciales en desuso pierden sus valores de uso y de cambio. Estos últimos han recibido a cambio un valor nuevo de imagen que no es nada menos que la doble potencia de las imágenes *estéticas:* la inscripción de los signos de una historia y la potencia de afección de la presencia bruta que ya no se cambia por nada. Estas son dos razones por las cuales estos objetos

e iconos desafectados, en los tiempos del dadaísmo y el surrealismo, se hicieron presentes en los poemas, pinturas, montajes y collages del arte para representar tanto la burla de una sociedad radiografiada por el análisis marxista como lo absoluto del deseo, expuesto en los escritos del Dr. Freud.

El fin de las imágenes está detrás de nosotros

Lo que propiamente se puede llamar el destino de las imágenes es el destino de este entrelazamiento lógico y paradojal entre las operaciones del arte, los modos de circulación de la imaginería y el discurso crítico que devuelve su verdad oculta a las operaciones de uno y las formas de otra. Es este entrelazamiento del arte y el no-arte, del arte, de la mercancía y del discurso mediológico contemporáneo, entendiendo por ello, más allá de la disciplina declarada como tal, el conjunto de los discursos que quieren deducir de las propiedades de los aparatos de producción y de difusión las formas de identidad y alteridad características de las imágenes. Lo que proponen las oposiciones simples de la imagen y de lo visual o del *punctum* y del *studium* es el duelo de una cierta era de este entrelazamiento: la de la semiología como pensamiento crítico de las imágenes. La crítica de las imágenes, mostrada ejemplarmente por Barthes en *Mitologías,* era el modo de discurso que acorralaba los mensajes de la mercancía y del poder ocultos en la inocencia de la imaginería mediática y publicitaria o en la pretensión de autonomía del arte. Este discurso en sí se hallaba en el centro de un dispositivo ambiguo. Por un lado, pretendía apoyar los esfuerzos del arte por liberarse de la imaginería para adquirir el dominio de sus propias operaciones, de su propio poder de subversión respecto de la dominación política y mercantil. Por otro lado, parecía concordar con una consciencia política que aspiraba a un más allá en donde las formas del arte y las formas de la vida no estarían unidas por las formas equívocas de la imaginería, sino que tenderían a identificarse las unas con las otras de manera directa.

Pero el duelo declarado de este dispositivo parece olvidar que él mismo era el duelo de un determinado programa: el de un determinado fin de las imágenes. Porque el "fin de las imágenes" no es la catástrofe mediática o mediúmnica, contra la que hoy en día habría que resucitar alguna trascendencia incluida en el propio proceso de la impresión química y amenazada por la revolución digital. El fin de las imágenes es más bien un proyecto histórico que está detrás de nosotros, una visión del futuro moderno del arte que se puso en marcha entre los años 1880 y 1920, entre la época del simbolismo y la del constructivismo. Es de hecho durante este período que se afirma de varias formas el proyecto de un arte liberado de las imágenes, es decir, liberado no simplemente de la antigua figuración sino de la nueva tensión entre la presencia desnuda y la escritura de la historia sobre las cosas, liberado simultáneamente de la tensión entre las operaciones del arte y las formas sociales de la semejanza y del reconocimiento. Este proyecto ha asumido dos formas principales que a menudo se mezclan entre si: el arte puro, ideado como arte cuyas ejecuciones no crearían más imágenes sino que realizarían la idea directamente en forma sensible autosuficiente; o bien el arte que se realiza mediante su propia supresión, el que suprime el distanciamiento de la imagen para vincular sus procesos con las formas de toda una vida en neto, y que ya no separa el arte del trabajo o de la política.

La primera idea encuentra su formulación exacta en la poética mallarmeana tal como la resume una frase célebre de su artículo sobre Wagner: "Lo Moderno desdeña imaginar; pero experto en servirse de las artes, pretende que cada uno lo conduzca hasta allí donde estalla una potencia especial de ilusión, y luego consiente".[5] Esta fórmula propone un arte completamente separado del comercio social de la imaginería- del reportaje universal del periódico o del juego de reconocimiento en el espejo del teatro burgués: un arte de la ejecución, tal cual lo simboliza el traza-

5. Mallarmé, "Richard Wagner. Rêverie d'un poète français", en *Divagations,* Paris, Gallimard, 1976, p. 170. [Hay traducción al español: Mallarmé, "Richard Wagner. Ensueño de un poeta francés", en *Divagaciones,* trad. de R. Silva-Santiesteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998. *N. de T*]

do luminoso auto-desvanecedor de los fuegos artificiales o bien el arte de una bailarina que, como ya ha dicho, no es una mujer y no baila, sino que se limita a trazar la forma de una idea con sus pies "iletrados", o incluso sin sus pies, si uno recuerda el arte de Loïe Fuller, cuya "danza" consiste en los pliegues y despliegues de un vestido iluminado por juegos de focos. Este proyecto se relaciona con el teatro que soñó Edward Gordon Craig: un teatro que ya no representaría "obras de teatro" sino que crearía sus propias obras, obras eventualmente sin palabras, como en ese "teatro de los movimientos", cuya acción consistiría únicamente en los desplazamientos de los elementos móviles que constituyen lo que anteriormente se llamaba el decorado del drama. Es también el sentido de la clara oposición que dibuja Kandinsky: por un lado la exposición de arte habitual, dedicada a la imaginería de un mundo, donde el retrato del Concejal N y de la baronesa X conviven con un vuelo de patos o una siesta de becerros a la sombra; por el otro lado, un arte cuyas formas serían la expresión en signos coloreados de una necesidad ideal interior.

En la segunda forma podemos pensar en obras y programas de la época simultaneísta, futurista y constructivista: una pintura como la concebían Boccioni, Baila o Delaunay, una pintura cuyo dinamismo plástico abraza los movimientos acelerados y las metamorfosis de la vida moderna; una poesía futurista, en consonancia con la velocidad de los automóviles o la crepitación de las ametralladoras; un teatro a lo Meyerhold, inspirado en las representaciones puras del circo, o que inventa las formas de la biomecánica para homogeneizar los juegos escénicos con los movimientos de la producción y la edificación socialistas; un cine del ojo-máquina vertoviano, que vuelve sincrónicas todas las máquinas: las pequeñas máquinas de brazos y piernas del animal humano y las grandes máquinas de turbinas y pistones; un arte pictórico de formas puras suprematistas, en consonancia con la construcción arquitectónica de las formas de la nueva vida; un arte gráfico a lo Rodtchenko, que confiere a las letras de los mensajes trasmitidos y a las formas de aviones representados el mismo dinamismo geométrico, en armonía con el dinamismo de los

fabricantes y pilotos de la aviación soviética y también con los fabricantes del socialismo.

Ambas formas se proponían suprimir la mediación de la imagen, es decir, no sólo la semejanza, sino también el poder de las operaciones de desciframiento y suspensión, igual que el juego entre las operaciones del arte, el comercio de las imágenes y la labor de las exégesis. Suprimir esta mediación significaba realizar la identidad inmediata del acto y la forma. Es en esta agenda común que las dos figuras del arte puro -el arte sin imágenes- y del convertirse-en-vida del arte -de su convertirse en no-arte- se han entrelazado en las décadas 1910-1920, que los artistas simbolistas y suprematistas pudieron unirse a los detractores futuristas o constructivistas del arte para emparentar las formas de un arte puramente arte con las formas de una vida nueva que suprime la especificidad misma del arte. Este fin de las imágenes, el único que haya sido rigurosamente pensado y perseguido, está detrás de nosotros, a pesar de que arquitectos, diseñadores urbanos, coreógrafos y hombres de teatro de vez en cuando persiguen el sueño discretamente. Terminó cuando los poderes a los que se ofrecía semejante sacrificio de las imágenes dejaron en claro que no sabían qué hacer con los artistas constructores, que ellos mismos no ocupaban de la construcción y que a los artistas sólo les pedían precisamente imágenes, entendidas en un sentido bien definido: Ilustraciones que dan carne a sus programas y consignas.

La desviación de la imagen ha vuelto a asumir sus derechos en la absolutización surrealista de la "explosión fija" o en la crítica marxista de las apariencias. Ya el duelo por el "fin de las imágenes" llevaba consigo la energía con la que el semiólogo perseguía los mensajes ocultos en las imágenes, para purificar al mismo tiempo las superficies de inscripción de las formas del arte y la conciencia de los actores de las revoluciones futuras. Las superficies a purificar y las conciencias a instruir eran las *membra disjecta* de la identidad "sin imagen", de la identidad perdida de las formas del arte y formas de la vida. Al igual que cualquier trabajo, el trabajo de duelo agota. Y llega el momento en que el semiólogo descubre que el placer perdido de las imáge-

nes es un precio demasiado alto para pagar por lo que se gana al transformar indefinidamente el duelo en conocimiento. Sobre todo cuando ese conocimiento pierde su credibilidad, cuando el movimiento real de la historia que garantizaba el traspaso de las apariencias, se revela como apariencia. Ya no nos lamentamos por el hecho de que las imágenes oculten secretos que ya no lo son para nadie, sino por el contrario, por el hecho de que ya no oculten nada. Algunos entablan el largo lamento de la imagen perdida. Otros abren sus álbumes para encontrar la magia pura de las imágenes, a saber, la identidad mítica entre la identidad del *esto* y la alteridad del *ha-sido,* entre el placer de la presencia pura y la mordedura del Otro absoluto.

Pero el juego de a tres de la producción social de las semejanzas, de las operaciones artísticas de la diferencia y de la discursividad de los síntomas no se deja reducir a la simple alternancia del principio de placer y la pulsión de muerte. Una prueba podría ser la tripartición que nos presentan hoy las exposiciones dedicadas a las "imágenes", pero también la dialéctica que afecta todos los tipos de imágenes y que combina sus legitimaciones y sus poderes con aquellos de los otros dos.

Imagen desnuda, imagen ostensiva, imagen metamòrfica

Las imágenes que nuestros museos y galerías exponen hoy en día pueden en efecto agruparse en tres grandes categorías. En primer lugar está lo que se podría llamar "la imagen desnuda": la imagen que no hace arte, porque lo que nos muestra excluye los prestigios de la diferencia y la retórica de las exégesis. Es el caso de una reciente exposición, *Memoria de los* campos, que consagraba una de sus secciones a las fotografías hechas cuando se descubrieron los campos nazis. Muchas de estas fotografías llevaban la firma de figuras ilustres -Lee Miller, Margaret Bourke-White...-, pero la idea que las unía era la de la marca de la historia, del testimonio sobre una realidad sobre la que suele admitirse que no tolera otra forma de presentación.

De la imagen desnuda se distingue lo que llamaré "la imagen ostensiva". Esta imagen también afirma su potencia como la de la presencia bruta, sin significación. Sin embargo, se encomienda en nombre del arte. Plantea esta presencia como lo propio del arte, frente a la circulación mediática de la imaginería pero también a las potencias del sentido que alteran esta presencia: los discursos que la presentan y la comentan, las instituciones que la ponen en escena, los saberes que la historizan. Esta postura puede resumirse en el título de una exposición organizada hace poco en el Palais des Beaux Arts de Bruselas por Thierry de Duve para exponer "cien años de arte contemporáneo": *Voici.*[6] El afecto del *esto-ha-sido* se remite aparentemente a la identidad sin resto de una presencia cuya "contemporaneidad" es la esencia misma. La presencia obtusa que interrumpe historias y discursos se convierte en la potencia luminosa de un cara-a-cara: *facingness,* dice el comisario, contrastando este concepto, por supuesto, con la *flatness* de Clement Greenberg. Pero el propio contraste explica el sentido de la operación. La presencia se desdobla en presentación de la presencia. Frente al espectador, la potencia obtusa de la imagen como ser-allí-sin-razón se convierte en el resplandor de una cara, concebida en base al modelo del icono, como la mirada de la trascendencia divina. Las obras de los artistas -pintores, escultores, videastas, instaladores- están aisladas en su simple haecceidad. Pero esta haecceidad se despliega en seguida. Las obras son iconos que dan testimonio de un modo singular de la presencia sensible tomado de otras maneras con ideas e intenciones que disponen los datos de la experiencia sensible. "Aquí estoy", "Aquí estamos", "Aquí estáis", las tres categorías de la exposición son prueba de una co-presencia originaria de los hombres y las cosas, de las cosas entre ellas y de los hombres entre ellos. El indestructible mingitorio de Duchamp retoma su trabajo a través de la base sobre la que Stieglitz había fotografiado. Se convierte en un expositor de la presencia que permite emparentar las diferencias del arte con los juegos de la archi-semejanza.

[6] [Voici significa "aquí está". *N.* de T]

A esta imagen ostensiva se contrapone lo que llamaré "la imagen metamórfica". Su potencia de arte puede resumirse en el antagonista absoluto del *Voici*: el *Voilà*[7] que recientemente dio nombre a una exposición del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, con el subtítulo "El mundo en la cabeza". Este título y subtítulo implican una idea de las relaciones entre arte e imagen que inspira más ampliamente un sinnúmero de exposiciones contemporáneas. Según esta lógica, es imposible circunscribir una esfera específica de presencia que aislaría las operaciones y los productos del arte de las formas de circulación de la imaginería social y mercantil y de las operaciones de interpretación de esta imaginería. No hay naturaleza propia de las imágenes del arte que las separe de una manera estable de la negociación de las semejanzas y de la discursividad de los síntomas. La tarea del arte consiste entonces en jugar con la ambigüedad de las semejanzas y la inestabilidad de las diferencias, operar una redisposición local, un reordenamiento singular de las imágenes en circulación. En un sentido, la construcción de estos dispositivos pone al arte a cargo de las tareas que anteriormente le correspondían a la "crítica de las imágenes". Sólo esta crítica, dejada a los propios artistas, ya no está encuadrada ni por una historia autónoma de las formas ni tampoco por una historia de los gestos transformadores del mundo. Además, se la impulsa a interrogarse sobre la radicalidad de sus poderes, a enfocar sus operaciones en tareas más modestas. Intenta jugar con las formas y los productos de la imaginería más que realizar su desmitificación. Esta separación entre dos actitudes era perceptible en una exposición reciente, presentada, en Minneapolis, bajo el título *Let's entertain* y, en París, bajo el título *Au-delà du spectacle.* El título estadounidense invitaba a la vez a jugar el juego de un arte desprovisto de su gravedad crítica y a marcar la distancia crítica respecto de la industria del entretenimiento. El título francés, por su parte, jugaba con la teorización del juego como el opuesto activo del espectáculo pasivo en los textos de Guy Debord. El espectador se veía

[7] [Voilà significa "allí está". *N. de* T.]

llamado a dar su valor metafórico a la calesita de Charles Ray o al metegol gigante de Maurizio Cattelan y a tomar la media-distancia del juego con las imágenes mediáticas, ritmos disco o *mangas* comerciales elaborados por otros artistas.

El dispositivo de la instalación también puede convertirse en un teatro de la memoria y convertir al artista en coleccionista, archivista o escaparatista, lo que pone bajo los ojos del visitante no tanto un *choc* crítico de elementos heterogéneos como un conjunto de testimonios sobre una historia y un mundo comunes. Así, la exposición Voilà pretende resumir un siglo e ilustrar la idea misma del siglo, agrupando, entre otros, las fotografías tomadas por Hans-Peter Feldmann de cien personas de 0 a 100 años, la instalación de "Los Abonados al servicio telefónico" de Christian Boltanski, las 720 Cartas de Afganistán de Alighiero e Boetti o la sala de los Martin consagrada por Bertrand Lavier a exhibir cincuenta cuadros unidos sólo por el apellido de sus autores.

El principio unificador de estas estrategias parece ser la puesta en escena, con un material no específico del arte, a menudo indistinguible de la colección de objetos de uso o del desfile de las formas de la imaginería, una doble metamorfosis que corresponde a la naturaleza dual de la imagen *estética:* la imagen como cifra de la historia y la imagen como interrupción. Por un lado, se trata de transformar las producciones finalizadas, inteligentes, de la imaginería en imágenes opacas y estúpidas que interrumpen el flujo mediático. Por otro lado, se trata de despertar a los objetos de uso adormecidos, o las imágenes indiferentes de la circulación mediática para suscitar el poder de las marcas de la historia común que encierran. El arte de la instalación exhibe un carácter metamòrfico, inestable, de las imágenes. Éstas circulan entre el mundo del arte y el de la imaginería. Son interrumpidas, fragmentadas, recompuestas por una poética de la ocurrencia que busca establecer entre estos elementos inestables nuevas diferencias de potencial.

Imagen desnuda, imagen ostensiva, imagen metamòrfica: tres formas de imageneidad, tres maneras de vincular o de desvincular el poder de mostrar y el de significar, la constancia de presencia y el testimonio de historia. Tres maneras de confirmar

o recusar la relación entre arte e imagen. Ahora bien, es significativo que ninguna de estas tres formas así definidas pueda funcionar dentro del cerco de su propia lógica. Cada una encuentra en su funcionamiento un punto de indecidibilidad que le obliga a tomar prestado algo de las demás.

Ya es el caso de la imagen que parece poder y deber asegurarse mejor, la imagen "desnuda" destinada únicamente al testimonio. Porque el testimonio siempre va más allá de lo que presenta. Las imágenes de los campos son testigos no sólo de los cuerpos torturados que nos muestran, sino también de lo que no muestran: cuerpos desaparecidos, por supuesto, pero sobre todo el propio proceso de aniquilación. Las tomas de los fotógrafos de 1945 apelan a dos miradas distintas. La primera ve la violencia infligida por humanos invisibles a otros humanos cuyo dolor y agotamiento nos enfrentan y suspenden toda apreciación estética. La segunda no ve la violencia y el dolor, sino un proceso de deshumanización, la desaparición de los límites entre lo humano, lo animal y lo mineral. Esta segunda mirada es el producto mismo de una educación estética, de una cierta idea de la imagen. Una fotografía de Georges Rodger, presentada en la exposición *Memoria de los campos,* nos muestra la espalda de un cadáver cuya cabeza no se ve, cargado por un SS prisionero cuya cabeza inclinada sustrae la mirada a nuestra mirada. Esta unión monstruosa de dos cuerpos mutilados nos presenta una imagen ejemplar de la deshumanización común de la víctima y el verdugo. Pero esto se debe a que lo vemos con una mirada atravesada por el buey despellejado de Rembrandt y por todas esas formas de representación que han igualado la potencia del arte con la eliminación de los límites entre lo humano y lo inhumano, lo vivo y lo muerto, lo animal y lo mineral, confundidos por igual en la densidad de la frase o el espesor de la masa pictórica.[8]

La misma dialéctica marca las imágenes metamórficas. Es verdad que estas imágenes se apoyan en un postulado de indiscer-

[8] Véase Clément Chéroux, ed., *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis* (1933-1945), Marval, 2001.

nibilidad. Sólo se proponen desplazar las figuras de la imaginería alterando lo que las sustenta, colocándolas en otro dispositivo de visión, puntuándolas o contándolas de otra manera. Pero luego se plantea la siguiente pregunta: ¿qué es exactamente lo que se produce como diferencia y que demuestra el trabajo específico de las imágenes del arte sobre las formas de la imaginería social? Era esta pregunta la que inspiraba las consideraciones desencantadas de los últimos textos de Serge Daney: todas las formas de crítica, de juego, de ironía que pretenden perturbar la circulación cotidiana de las imágenes, ¿no fueron incorporadas por esta propia circulación? El cine moderno y crítico ha pretendido interrumpir el [lujo de las imágenes mediáticas y publicitarias suspendiendo las conexiones de la narración y del sentido. La detención en la imagen que le da fin a los *Cuatrocientos golpes* de Truffaut emblematiza esta suspensión. Pero la marca así puesta en la imagen sirve finalmente a la causa de la imagen de marca. Los procesos del recorte y del humor se convierten en lo ordinario de la publicidad, el medio por el que produce a la vez la adoración de sus iconos y la buena disposición que se deriva de la posibilidad misma de que sean objeto de ironía.[9]

Sin duda el argumento no es de carácter decisivo. Lo irresoluble, por definición, se deja interpretar de dos maneras. Pero cabe extraer discretamente los recursos de la lógica inversa. Para que el montaje ambiguo suscite la libertad de la mirada crítica o lúdica, cabe organizar el encuentro según la lógica del cara-a-cara ostensivo, re-presentar las imágenes publicitarias, ritmos disco o series televisivas en el espacio del museo, aislados detrás de una cortina en pequeñas cabinas oscuras que les den el aura de la obra mediante la interrupción de los flujos de la comunicación. El efecto nunca está asegurado, ya que a menudo es necesario poner un pequeño cartel en la puerta de la cabina que le comunica al espectador que, en el espacio en donde va a penetrar,

[9] Serge Daney, "L'arrêt sur image", en *Passages* de *l'image,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, y *LExercice a été profitable Monsieur,* Paris, P.O.L., 1993, p. 345.

reaprenderá a percibir y a distanciarse de los flujos de los mensajes mediáticos que lo suelen subyugar. Este poder exorbitante conferido a las virtudes del dispositivo responde a una visión un tanto simplista del pobre cretino de la sociedad del espectáculo, que se sumerge sin oponer resistencia en el flujo de las imágenes mediáticas. Las interrupciones, derivaciones y reordenamientos que modifican, menos pomposamente, la circulación de las imágenes no tienen santuario. Se dan en todas partes y en cualquier momento.

Pero son sin duda las metamorfosis de la imagen ostensiva las que mejor manifiestan la dialéctica contemporánea de las imágenes. Esto se da porque resulta muy difícil establecer criterios para distinguir el cara-a-cara reivindicado, para que esta presencia se haga presente. La mayor parte de las obras colocadas en el pedestal del *Voici* no se distinguen en lo absoluto de las que constituyen los escaparates documentales del *Voilà.* Retratos de estrellas de Andy Warhol, documentos del mítico sector de las Águilas del Museo de Marcel Broodthaers, instalación de Joseph Beuys de un conjunto de mercancías de la difunta R.D.A., álbum familiar de Christian Boltanski, afiches despegados de Raymond Hains o espejos de Pistoletto parecen mediocremente apropiados para glorificar la representación explícita del Voici.

También allí cabe recurrir a la lógica inversa. El suplemento del discurso exegético resulta necesario para transformar un *ready-made* duchampiano en un expositor místico o un paralelepípedo bien liso de Donald Judd en un espejo de referencias cruzadas. Imágenes pop, collages neorrealistas, pinturas monocromáticas o esculturas minimalistas deben ubicarse bajo la autoridad común de una escena primitiva, ocupada por el padre putativo de la modernidad pictórica, Manet. Pero este padre de la pintura moderna debe ubicarse bajo la autoridad del Verbo hecho carne. Su modernismo y el de sus descendientes son definidos en efecto por Thierry de Duve en base a un cuadro de su período "español": el *Cristo muerto con los ángeles,* inspirado en un cuadro de Ribalta. A diferencia de su modelo, el Cristo muerto de Manet tiene los ojos abiertos y está frente al espectador. De esta manera, alegoriza

la tarea de sustitución que la "muerte de Dios" le confiere a este cuadro. El Cristo muerto resucita en la pura inmanencia de la presencia pictórica.[10] Esta pura representación no es la del arte sino la de la Imagen que salva. La imagen ostensiva celebrada por la exposición del *Voici* es la carne de la representación sensible elevada, en su propia inmediatez, al rango de Idea absoluta. A este costo, *ready-made e* imágenes pop en serie, escultores minimalistas o museos ficticios se incluyen de antemano en la tradición del icono y la economía religiosa de la Resurrección. Pero la demostración es, evidentemente, un arma de doble filo. El Verbo sólo se hace carne a través de un relato. Siempre hace falta una operación más para transformar los productos de las operaciones del arte y del sentido en testigos del Otro originario. El arte del *Voici* debe fundarse sobre lo que recusaba. Le hace falta una puesta en escena discursiva para transformar una "copia", es decir, una relación compleja de lo nuevo con lo antiguo, en el original absoluto.

Sin duda las *Histoire(s) du cinéma* de Godard ofrecen la manifestación más ejemplar de esta dialéctica. El cineasta pone su Museo imaginario del cine al servicio de la Imagen que debe venir al mismo tiempo que la Resurrección. Sus planteos oponen al poder mortífero del Texto la virtud viva de la Imagen, ideada como un cuadro de Verónica en el que se imprimiría el rostro original de las cosas. Oponen a las historias obsoletas de Alfred Hitchcock las puras presencias pictóricas que constituyen las botellas de Pommard de *Encadenados,* las alas de molino de *Corresponsal extranjero,* la bolsa de *Mamie o* el vaso de leche de *Sospecha.* En otro momento demostré cómo estos iconos puros debían ser retenidos por el artificio del montaje, desviados de su ordenamiento hitchcockiano para ser reinsertados, por los poderes fusionistas de la incrustación video, en un reino puro de imágenes." La pro-

[10] Thierry de Duve, *Voici, cent ans d'art contenporain,* Ludion/Flammarion, 2000, p. 13-21.

[11] Véase Jacques Rancière, *La Fable cinématographique,* Paris, Le Seuil, 2001, p. 218-222. [Hay traducción al español: Jacques Rancière, *La Fábula cinematogràfica: reflexiones sobre la ficción en el cine,* trad. de C. Roche, Barcelona, Paidós, 2005. *N. de T.]*

ducción visual de la pura presencia icónica, reivindicada por el discurso del cineasta, únicamente es posible por el trabajo de su opuesto: la poética schlegeliana de la ocurrencia que inventa, entre los fragmentos de películas, los noticieros, fotos, reproducciones de cuadros y otras, todas las combinaciones, todas las distancias o acercamientos, proclives a suscitar las formas y significaciones nuevas. Ello supone la existencia de una Tienda/ Biblioteca/Museo infinito en donde todas las películas, todos los textos, las fotografías y los cuadros coexisten, y en donde todos se pueden descomponer en elementos dotados cada uno de una triple potencia: la potencia de singularidad (el *punctum*) de la imagen obtusa; el valor de enseñanza (el *studium)* del documento que lleva la marca de una historia y la capacidad combinatoria del signo, capaz de asociarse con cualquier elemento de otra serie para componer una infinidad de nuevas frases-imágenes.

El discurso que pretende caracterizar a las "imágenes" como sombras perdidas, fugitivamente convocadas desde la profundidad de los Infiernos, parece entonces tenerse en pie sólo a costa de contradecirse, de transformarse en un inmenso poema comunicando sin límite las artes y lo que las sustentan, las obras de arte y las ilustraciones del mundo, el mutismo de las imágenes y su elocuencia. Detrás de la apariencia de contradicción, cabe analizar más de cerca el juego de estos intercambios.

II

La frase, la imagen, la historia[12]

Las *Histoire(s) du Cinéma* de Godard se rigen por dos principios aparentemente contradictorios. El primero contrasta la vida autónoma de la imagen, concebida como presencia visual, con la convención comercial de la historia y con la letra muerta del texto. Las manzanas de Cézanne, los ramos de flores de Renoir o el encendedor de *Extraños en un tren* son prueba de la potencia singular de la forma muda. Esta última rechaza como prescindible la composición de las intrigas, heredadas de la tradición novelesca y ordenadas para satisfacer los deseos del público y los intereses de la industria. Por el contrario, el segundo principio convierte estas presencias visibles en elementos que, como signos del lenguaje, sólo tienen valor por las combinaciones que permiten: las combinaciones con otros elementos visuales y sonoros, pero también con palabras y frases pronunciadas por una voz o escritas en la pantalla. Fragmentos de novelas o poemas, títulos de libros o de películas realizan, a menudo, los acercamientos que dan sentido a las imágenes, o más bien convierten los fragmentos visuales armados en "imágenes", es decir, relaciones entre una visibilidad y una significación. *Siegfried,* el título de la novela de Giraudoux, sobreimpreso en los carros de la invasión alemana y en un plano de los *Nibelungos* de Fritz Lang, alcanza para convertir esta secuencia en una imagen conjunta de la derrota del ejército francés en 1940 y de la derrota de los artistas alemanes frente al nazismo, de la capacidad de la literatura y del cine para predecir los desastres de su tiempo y de su incapacidad para

[12] Este texto fue objeto de una conferencia dictada en el *Centre National de la Photographie* por invitación de Annik Duvillaret, el 24 de octubre de 2002.

prevenirlos. Por un lado, entonces, la imagen vale como potencia que desata, forma pura y puro *pathos* que deshace el orden clásico de los ordenamientos de acciones ficticias, de las *historias.* Por otro lado, vale como elemento de un lazo que constituye la figura de una *historia* común. Por un lado, es una singularidad inconmensurable, por el otro, una operación de puesta en comunidad.

¿Sin medida común?

El marco de una exposición dedicada a las relaciones de las imágenes y las palabras naturalmente nos invita a reflexionar acerca de esta doble potencia puesta bajo el mismo nombre de "imagen". Esta exposición tiene como título *Sin medida común.*[13] Semejante título hace más que describir el conjunto de elementos verbales y visuales presentes en el lugar. Aparece como una declaración prescriptiva que define el criterio de la "modernidad" de las obras. Presupone, en efecto, que la inconmensurabilidad es una característica distintiva del arte de nuestros tiempos, que lo propio de éste es la distancia entre las presencias sensibles y las significaciones. Esta declaración tiene una genealogía bastante larga: valoración surrealista del encuentro imposible del paraguas y la máquina de coser, teorización de Benjamín del choque dialéctico de las imágenes y el tiempo, estética adorniana de la contradicción inherente a la obra moderna, filosofía lyotardiana de la distancia sublime entre la Idea y cualquier representación sensible. La propia continuidad de esta valoración de lo Inconmensurable corre el riesgo de volvernos indiferentes a la pertinencia del juicio que hace entrar tal o cual obra, pero también a la significación misma de los términos. Por mi parte, consideraré este título como una invitación a replantearse las pregun-

[13] La exposición Sans *commune mesure,* organizada por Régis Durand, se llevó a cabo entre septiembre y diciembre de 2002 en tres sitios diferentes: el *Centre National de la Photographie -en* donde se ha pronunciado este texto-, el *Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq* y el *Studio national des arts contemporains du Fresnoy.*

ton, a interrogarnos: ¿Qué quiere decir, en términos exactos, "sin medida común"? ¿Con respecto a qué idea de medida y a qué idea de comunidad? Tal vez haya varios tipos de inconmensurabilidad. Tal vez cada una de estas inconmensurabilidades es en sí misma la puesta en marcha de cierta forma de comunidad.

La aparente contradicción de las *Histoire(s) du Cinema* bien podría aclararnos este conflicto de medidas y comunidades. Quisiera demostrarlo a partir de un pequeño fragmento de su última parte. Se llama Los *signos entre nosotros.* Este título, inspirado en Ramuz, implica una doble "comunidad". En primer lugar, es la comunidad entre "los signos" y "nosotros": los primeros están dotados de una presencia y una familiaridad que los hacen más que herramientas a nuestra disposición o un texto sometido a nuestro desciframiento: los convierten en habitantes de nqestro mundo, personajes que nos crean un mundo. Luego es la comunidad comprendida en el concepto de signo, tal como funciona aquí. Los elementos visuales y textuales se toman, en efecto, como conjunto, enlazados los unos con los otros, en este concepto. Hay signos "entre nosotros". Ello quiere decir que las formas visibles hablan y que las palabras tienen el peso de realidades visibles, que los signos y las formas relanzan mutuamente sus poderes de presentación sensible y de significación.

Sin embargo, Godard le da a esta "medida común" de los signos una forma concreta que parece contradecir la idea. Dustra mediante elementos visuales heterogéneos cuyo vínculo sobre la pantalla es enigmático y mediante palabras cuya relación con lo que vemos no captamos. Después de un fragmento de *Alejandro Nevski* se abre un episodio al que la insistencia de las imágenes sobreimpresas que se reponen de a dos da una unidad que corrobora la continuidad de los textos aparentemente extraídos, uno de un discurso, el otro de un poema. Este pequeño episodio parece fuertemente estructurado por cuatro elementos visuales. Dos de ellos se identifican con facilidad. Pertenecen en efecto a la tienda de imágenes significativas de la historia y del cine del siglo XX. Son, al principio de la secuencia, la fotografía del pequeño niño judío que levanta los brazos luego de la rendición del gueto de

Varsovia y, al final, una sombra negra que reúne todos los fantasmas y los vampiros de la época expresionista del cine: el *Nosferatu* de Murnau. Igualmente, no se aplica lo mismo para los dos elementos que se vinculan. Sobre la imagen del niño del gueto se sobreimprime una figura cinematográfica misteriosa: es una joven mujer que baja por una escalera llevando una vela que proyecta espectacularmente su sombra en la pared. En cuanto a Nosferatu, hace frente de manera extraña a una sala de espectáculo en donde una pareja ordinaria, en primer plano, se ríe con ganas, en el anonimato de un público igual de risueño que la retirada de la cámara descubre.

¿Cómo pensar la relación entre este claroscuro cinematográfico y la exterminación de los judíos polacos? ¿Entre esta multitud bonachona de película hollywoodense y el vampiro de los Cárpatos que parece, desde la escena, orquestar su goce? Las visiones fugitivas de rostros y de jinetes que llenan el intervalo no nos dan mucha información. Exigimos, entonces, indicios provenientes de las palabras pronunciadas y escritas que las vinculan. Al final del episodio, son letras que se arman y desarman en la pantalla: el *enemigo público, el público;* en el medio, es un texto poético que nos habla de un sollozo que sube y baja; al principio, es, sobre todo al dar su tonalidad al conjunto del episodio, un texto cuya solemnidad oratoria es acentuada por la voz sorda y ligeramente enfática de Godard. Este texto nos habla de una voz por la que el orador quisiera haber sido precedido, en la que su voz podría haberse fundido. El que habla nos dice que ahora entiende la dificultad que, en ese entonces, le impedía empezar. Y, por nuestra parte, entendemos que este texto que introduce el episodio es, de hecho, una peroración. Nos dice cuál es la voz que le habría permitido empezar. Es una manera de hablar, por supuesto: en vez de decírnoslo, lo da a entender a otro auditorio al que justamente no le hace falta que se lo diga, ya que la circunstancia del discurso basta para hacérselo saber.

Este discurso es efectivamente de entronización, género en el que se exige hacer el elogio del difunto al que uno sucede. Se puede hacer de manera más o menos elegante. El orador en

cuestión supo elegir la más elegante, la que identifica el elogio circunstancial del anciano desaparecido con la invocación esencial de la voz anónima que hace posible toda palabra. Estos placeres de la idea y la expresión son raros y delatan a su autor. Michel Foucault es el autor de estas líneas. Y la "voz" así amplificada es la de Jean Hyppolite, a quien sucede, aquel día, en la cátedra de Historia de los sistemas de pensamiento en el Collège de France.[14]

La peroración de la lección inaugural de Foucault debe entonces dar el vínculo de las imágenes. Godard lo expuso aquí como había introducido, veinte años atrás, en *La Chinoise,* otra peroración igual de brillante: la que llevó a Louis Althusser a terminar su texto más inspirado, su artículo de *Esprit* sobre el Piccolo Teatro, Bertolazzi y Brecht: "Me vuelvo. Y de nuevo la pregunta me acecha..."[15] En ese entonces, Guillaume Meister, el militante/actor encarnado por Jean-Pierre Léaud, literalizaba las declaraciones, dándose vuelta para recalcar el texto, con la mirada clavada en los ojos de un entrevistador imaginario. Esta pantomima servía para poner en escena el poder de las palabras del discurso maoista sobre esos jóvenes cue'rpos de estudiantes parisinos. A esta literalización, de espíritu surrealista, responde aquí una relación enigmática del texto con la voz y de la voz con los cuerpos visibles. En lugar de la voz clara, seca y ligeramente risueña de Michel Foucault, oímos la voz grave de Godard, marcada por un énfasis a lo Malraux. El indicio entonces nos deja en la indecisión. ¿Cómo puede el acento de ultratumba puesto en este fragmento de valentía enlazado a una situación institucional de investidura vincular a la joven mujer con la vela y el niño del gueto, con las sombras del cine y el exterminio de los judíos? ¿Qué hacen las palabras del texto con respecto a los elementos visuales? ¿Cómo se ajustan aquí el poder de conjunción, que el montaje presupone, y

[14] Michel Foucault, L'ordre *du discours,* Gallimard, Paris, 1971. [Hay traducción al español: Michel Foucault, *El orden del discurso,* Buenos Aires, Tusquet;;, 1992. *N.* de *T.]*

[15] Louis Althusser, "Notes sur un théâtre matérialiste", *Pour Marx,* Paris, La Découverte, 1986, p. 152.

la potencia de disyunción implicada por la heterogeneidad radical de un plano de una escalera nocturna no identificada, del testimonio del fin del gueto de Varsovia y de la lección inaugural de un profesor en el Collège de France que no se ha ocupado ni del cine ni tampoco del exterminio nazi? Ya podemos entrever aquí que lo común, la medida y su relación se pronuncian y se adjuntan de varias maneras.

Empecemos por el principio. El montaje de Godard presupone un conocimiento de lo que algunos llaman "modernidad" y que yo prefiero llamar, para evitar las teleologías inherentes a los indicadores temporales, "régimen estético del arte". Este conocimiento presupuesto es la distancia tomada frente a cierta forma de medida común, la que expresaba el concepto de la historia. La historia era ese "conjunto de acciones" que, a partir de Aristóteles, definía la racionalidad del poema. Esta medida antigua del poema según un esquema de causalidad ideal -el encadenamiento por necesidad o verosimilitud-, era también cierta forma de inteligibilidad de las acciones humanas. Esta medida instituía una comunidad de signos y una comunidad entre "los signos" y "nosotros": combinación de elementos según reglas generales y comunidad entre la inteligencia productora de estas combinaciones y las sensibilidades convocadas para experimentar el placer. Esta medida implicaba una relación de subordinación entre una función dirigente, la función textual de inteligibilidad, y una función imaginante puesta a su servicio. Formar imágenes significaba llevar a su máxima expresión sensible los pensamientos y sentimientos a través de los que se manifestaba el encadenamiento causal. También significaba suscitar los afectos específicos reforzando el efecto de la percepción de este encadenamiento. Esta subordinación de la "imagen" al "texto" en el pensamiento del poema también fundaba la correspondencia de las artes bajo su legislación.

Si uno da por sentado que este orden jerárquico se ha abolido, que la potencia de las palabras y la de lo visible se han liberado, desde hace dos siglos, de esta medida común, se plantea una pregunta: ¿cómo pensar el efecto de esta desvinculación?

Conocemos la respuesta más común a esta pregunta. Este efecto sería simplemente la autonomía del arte de las palabras, del arte de las formas visibles y de todas las otras artes. Esta autonomía se habría demostrado de una vez por todas en los años 1760 mediante la imposibilidad de traducir en piedra, sin hacer que la estatua fuera repulsiva, la "visibilidad" que el poema de Virgilio le daba al sufrimiento de Laocoonte. Esta ausencia de medida común, esta prueba de disyunción entre los registros de expresión y por ende entre las artes, formulada por el *Laocoonte* de Lessing, es el núcleo común de la teorización "modernista" del régimen estético de las artes, la que piensa la ruptura con el régimen representativo en términos de la autonomía del arte y de la separación entre las artes.

Este núcleo común se deja traducir en tres versiones que resumo a grandes rasgos. En primer lugar está la versión racionalista optimista. Lo que sucede a las historias y las imágenes que se les subordinaban son las formas. Es la potencia de cada materialidad específica -verbal, plástica, sonora u otra- revelada por procesos específicos. Esta separación de las artes se ve garantizada no por el simple hecho de una falta de medida común entre la palabra y la piedra sino por la racionalidad misma de las sociedades modernas. Esta última se caracteriza por la separación de las esferas de experiencia y de las formas de racionalidad propias de cada una, separación que sólo debe completar el vínculo de la razón comunicacional. Se reconoce aquí la teleología de la modernidad, que un célebre discurso de Habermas opone también a las perversiones del estetismo "post-estructuralista", aliado del neo-conservadurismo.

En segundo lugar está la versión dramática y dialéctica de Adorno. La modernidad artística pone en escena el conflicto de dos separaciones, o si se quiere, de dos inconmensurabilidades. Porque la separación racional de las esferas de experiencia es en realidad la obra de cierta razón, la razón calculadora de Ulises que se opone al canto de las sirenas, la razón que separa el trabajo y el ocio. La autonomía de las formas artísticas, de la separación de las palabras y las formas, de la música y las formas plás-

ticas, del arte científico y las formas de diversión cobran entonces otro sentido. Descartan las formas puras del arte de las formas de la vida cotidiana y mercantil estetizada que ocultan la fractura. De esta manera permiten que la tensión solitaria de estas formas autónomas manifieste la separación primera que las fundamenta, y que haga aparecer la "imagen" de lo reprimido y recuerde la exigencia de una vida no separada.

Por último está la versión patética presente en los últimos libros de Lyotard, en los que la ausencia de medida común se llama "catástrofe". Y ya no se trata de oponer dos separaciones sino dos catástrofes. La separación del arte, en efecto, se asimila a la ruptura original de lo sublime, a la deserción de cualquier relación estable entre idea y representación sensible. Esta inconmensurabilidad se piensa como la marca de esta potencia del Otro cuya negación, en la razón occidental, ha producido la locura exterminadora. Si el arte moderno debe preservar la pureza de sus separaciones, es para inscribir la marca de esta catástrofe sublime cuya inscripción es testigo contra la catástrofe totalitaria -la de los genocidios, pero también la de la vida estetizada, es decir, en efecto, anestesiada-.

¿Cómo situar la conjunción disyuntiva de las imágenes de Godard con respecto a estas tres figuras de lo inconmensurable? Está claro que Godard simpatiza con la teleología modernista de la pureza, sobre todo bajo su forma catastrofista, por supuesto. A lo largo de las *Histoire(s) du cinéma,* contrasta la virtud redentora de la imagen/icono con el pecado original que ha perdido el cine y su potencia de testimonio: la sumisión de la "imagen" al "texto", de lo sensible a "la historia". Sin embargo, los "signos" que nos presenta aquí son elementos visuales ordenados en la forma del discurso. El cine que nos relata aparece como una serie de apropiaciones de otras artes. Y nos los presenta en un entramado de palabras, frases y textos, de cuadros metamorfoseados, de planos cinematográficos mezclados con. fotografías o noticieros, eventualmente revinculados por citas musicales. En pocas palabras, *Histoire(s) du cinema* se teje por completo de estas "pseudomorfosis", de estas imitaciones de un arte por otro que recusa

la pureza vanguardista. Y en esta complicación, el propio concepto de "imagen", a pesar de las declaraciones iconódulas de Godard, aparece como la de una operatividad metamórfica, atravesando las fronteras de las artes y negando la especificad de los materiales.

Así pues, la pérdida de la medida común entre los medios de las artes no quiere decir que, en adelante, cada uno se quede en su hogar, dándose a sí mismo su propia medida. Más bien quiere decir que toda medida común es, en adelante, una producción singular y que esta producción sólo es posible a costa de enfrentar, en su radicalidad, la sin-medida de la mezcla. Del hecho de que el sufrimiento del Laocoonte de Virgilio no pueda traducirse en forma idéntica en la piedra del escultor, no se deriva que, en adelante, las palabras y las formas se separen, que algunas se consagren al arte de las palabras, mientras que otras trabajen los intervalos de tiempos, las superficies de color o los volúmenes de materia resistente. Tai vez se deduce todo lo contrario. Cuando el hilo de la historia, es decir, la medida común que reglaba la distancia entre el arte de unos y el de los otros, se encuentra desatado, ya no son simplemente las formas que se analogizan, sino que las materialidades se mezclan directamente.

La mezcla de las materialidades es conceptual antes que real. Sin duda ha sido necesario esperar la época cubista y dadaísta para ver aparecer sobre las telas de los artistas las palabras de los periódicos, los poemas o los boletos de autobús; la época de Nam June Paik para transformar en esculturas los altoparlantes destinados a la difusión de los sonidos y las pantallas destinadas a la reproducción de las imágenes; la edad de Wodiczko o de Pipilloti Rist para proyectar imágenes móviles en las estatuas de los Padres fundadores o en los brazos de sillones, y la de Godard para inventar contraplanos en un cuadro de Goya. Pero, desde 1830, Balzac puede poblar sus novelas de cuadros holandeses y Hugo transformar un libro en catedral o una catedral en libro. Veinte años después, Wagner puede celebrar la unión carnal del poema masculino y la música femenina en una misma materialidad sensible y la prosa de los Goncourt puede transformar al

pintor contemporáneo (Decamps) en albañil antes de que Zola transforme su pintor de ficción, Claude Lantier, en escaparatista/ instalador, que decreta como su obra más bella la efímera redisposición de los pavos, salchichas y morcillas de la charcutería Quenu.

Desde los años 1820, un filósofo, Hegel, se había ganado por adelantado la execración motivada de todos los modernismos por venir a mostrar que la separación de las esferas de racionalidad comportaba no la autonomía gloriosa del arte y de las artes sino la pérdida de su potencia de pensamiento común, de pensamiento que produce o expresa lo común, y que la distancia sublime reivindicada tal vez sólo resultaba el discurso sin sentido del "fantasista", apto para unir todo a lo que sea. Que los artistas de la generación siguiente lo hayan leído, no lo hayan leído o lo hayan leído mal es de poca importancia. Es a esta demostración a lo que respondieron buscando el principio de su arte no en una medida que fuese propia de cada uno sino, por el contrario, en una en donde todo lo "propio" se desmorona, en donde todas las medidas comunes de las que se nutren las opiniones y las historias fueran abolidas en favor de una gran yuxtaposición caótica, de una gran mezcla indiferente de las significaciones y las materialidades.

La frase-imagen y la gran parataxis

Llamémoslo "la gran parataxis". En los tiempos de Flaubert, la gran parataxis podría ser el desmoronamiento de todos los sistemas de razones de sentimientos y acciones en beneficio del azar de las mezclas indiferentes de átomos. Un poco de polvo que brilla en el sol, una gota de nieve derretida cayendo sobre el moaré de un paraguas, una brizna de follaje en el hocico de un burro son los tropos de la materia que inventan amores igualando su razón a la gran ausencia de razón de las cosas. En los tiempos de Zola, son las pilas de verduras, embutidos, pescados y quesos del *Vientre de París* o las cascadas de tejidos blancos abrasados por el fuego del

consumo de *El paraíso de las damas.* En los tiempos de Apollinaire o de Blaise Cendrars, de Boccioni, de Schwitters o de Várese, es un inundo en el que todas las historias se disuelven en frases que se disuelven en palabras, intercambiables con las líneas, las pinceladas o los "dinamismos" en que se disuelve todo sujeto pictórico, o con las intensidades sonoras en las que las notas de la melodía se funden con las sirenas de los navios, los ruidos de los automóviles y la crepitación de las ametralladoras. Así es, por ejemplo, el "profundo hoy", celebrado en 1917 por Blaise Cendrars en frases que tienden a reducirse a yuxtaposiciones de palabras, convertidas en medidas sensoriales elementales: "Prodigioso hoy. Sonda. Antena. Porta-rostro. Torbellino. Tú vives. Excéntrico. En la soledad integral. En la comunión anónima [...] El ritmo habla. Quimismo. Tú eres". O bien: "Aprendemos. Bebemos. Embriaguez. Lo real ya no tiene ningún sentido. Ninguna significación. Todo es ritmo, palabra, vida [...] Revolución. Juventud del mundo. Hoy".[16] Este hoy de las historias abolidas en beneficio de los micro-movimientos de una materia que es "ritmo, palabra y vida" es el que, cuatro años más tarde, consagrará el joven arte cinematográfico en las frases igualmente paratáxicas por las que el joven amigo de Blaise Cendrars, el químico y cineasta Jean Epstein, se dedicará a expresar la nueva potencia sensorial de los planos del séptimo arte.[17]

La nueva medida común, así contrapuesta a la antigua, es la del ritmo, la del elemento vital de cada átomo sensible desvinculado que hace pasar la imagen en la palabra, la palabra en la pincelada, la pincelada en la vibración de la luz o del movimiento. Dicho de otra manera, la ley del "profundo hoy", la ley de la gran parataxis, es que ya no hay medida, sólo existe lo común. Es lo común de la desmesura o del caos que, en adelante, da su potencia al arte.

Pero este común sin medida del caos o de la gran parataxis es separado sólo por una frontera cuasi-indiscernible de dos te-

[16] Biaise Cendrars, *Aujourd'hui, Œuvres complètes,* Paris, Denoël, 1991, t. IV p. 144-145 y 162-166.
[17] Jean Epstein, "Bonjour cinéma", en *Œuvres complètes,* Paris, Seghers, 1974,1.1, p. 85-102.

rritorios en donde también corre el riesgo de perderse. Existe, en un extremo, la gran explosión esquizofrénica en la que la frase se hunde en el grito y el sentido en el ritmo de los estados del cuerpo; en el otro, la gran comunidad identificada con la yuxtaposición de las mercancías y sus dobles, o bien con la repetición de frases vacías o aún la embriaguez de las intensidades manipuladas, de los cuerpos andantes en cadencia. Esquizofrenia o consenso. Por un lado, la gran explosión, "la risa atroz del idiota", nombrada por Rimbaud pero experimentada o temida por toda la época que va desde Baudelaire hasta Artaud, pasando por Nietzsche, Maupassant, Van Gogh, Andrei Biely o Virginia Woolf. Por el otro, el consentimiento a la gran igualdad mercantil y lingüística o a la gran manipulación de los cuerpos deseosos de comunidad. La medida del arte estético ha debido entonces construirse como medida contradictoria, nutrida de la gran potencia caótica de los elementos desvinculados pero, a la vez, propensa a separar este caos -o esta "estupidez"- del arte de los furores de la gran explosión o de la torpeza del gran consentimiento.

Yo propondría llamar a esta medida "frase-imagen". Por ella entiendo algo más que la unión de una secuencia verbal con una forma visual. La potencia de la frase-imagen puede expresarse en frases de novela pero también en formas de puesta en escena teatral o de montaje cinematográfico o en la relación de lo dicho y lo no dicho de una fotografía. La frase no es lo decible, la imagen no es lo visible. Por frase-imagen entiendo la unión de dos funciones a definir estéticamente, es decir, por la forma en la que deshacen la relación representativa del texto con la imagen. En el esquema representativo, la parte del texto era la del encadenamiento conceptual de las acciones, la parte de la imagen la del suplemento de presencia que le da carne y consistencia. La frase-imagen perturba esta lógica. La función-frase siempre es aquella del encadenamiento. Pero la frase ordena a partir de ahora en la medida en que es lo que da carne. Y esta carne o esta consistencia es, paradójicamente, la de la gran pasividad de las cosas sin razón. La imagen se convierte en la potencia activa, disruptiva, del salto, la del cambio de régimen entre dos órdenes sensoriales. La frase-

imagen es la unión de estas dos funciones. Es la unidad que desdobla la fuerza caótica de la gran parataxis en potencia frástica de continuidad y en potencia de imagen de ruptura. Como frase, acoge la potencia paratáxica rechazando la explosión esquizofrénica. Como imagen, rechaza con su fuerza disruptora el gran sueño de la agitación indiferente o la gran embriaguez comunal de los cuerpos. La frase-imagen conserva la potencia de la gran parataxis y se opone a que se pierda en la esquizofrenia o en el consenso.

Se puede pensar en esas redes tendidas sobre el caos con las que Deleuze y Guattari definen la potencia de la filosofía o del arte. Sin embargo, ya que hablamos aquí de historias del cine, ilustraré más bien la potencia de la frase-imagen con una secuencia célebre de una película cómica. Al principio de *Una noche* en *Casablanca,* un policía mira con aire de sospecha la actitud singular de Harpo, inmóvil y con la mano apoyada en un muro. Le pide que salga de allí. Con un movimiento de cabeza, Harpo indica que no puede. "Tal vez me va a hacer creer que es usted el que sostiene el muro", ironiza el policía. Con un nuevo movimiento de cabeza, Harpo indica que es exactamente el caso. Furioso de que el mudo se burle de esa manera, el policía agarra a Harpo y lo aleja de su guardia. Y, por supuesto, el muro se desmorona con un gran estrépito. Este gag del mudo que sostiene el muro es la parábola más propensa a hacernos sentir la potencia de la frase-imagen que separa el *todo se sostiene* del arte del *todo se toca* de la locura explosiva o la estupidez consensual. Y lo compararía con gusto con la fórmula oximorónica de Godard "*Oh dulce milagro de nuestros ojos ciegos*". Lo haré únicamente a través de una mediación, la del escritor entre todos aplicado a separar la estupidez del arte de la del mundo, el que debe decirse a sí mismo en voz alta sus frases porque si no ve "sólo fuego". Si Flaubert "no ve" en sus frases, es porque escribe en la época de la videncia y porque la época de la videncia es precisamente aquella en la que cierta "vista" se ha perdido, en la que el *decir* y el ver han entrado en un espacio de comunidad sin distancia y sin correspondencia. El resultado es que no se ve nada: no vemos lo que dice lo que vemos,

ni lo que da a ver lo que decimos. Entonces hay que escuchar, confiar en el oído. Este último, registrando una repetición o una asonancia, hará saber que la frase es *falsa,* es decir, que no tiene el sonido de lo verdadero, el aliento del caos atravesado y controlado.[18] La frase justa es la que hace pasar la potencia del caos separándola de la explosión esquizofrénica y del atontamiento consensual.

taxis paratáxica. Esta sintaxis también se podría llamar "*montaje*", ampliando el concepto más allá de la significación cinematográfica limitada. Los escritores del siglo XIX que descubrieron, detrás de las historias, la fuerza desnuda de los remolinos de polvo, de la humedad opresiva, de las cascadas de mercancías o de las intensidades a lo loco también inventaron el montaje como medida de lo sin- medida o disciplina del caos. El ejemplo canónico es la escena de los Comicios de *Madame Bovary,* en la que la potencia de la frase-imagen se eleva entre los dos discursos vacíos del seductor profesional y del orador oficial, a la vez extraída de la torpeza ambiente en la que tanto uno como el otro se igualan, y sustraída a esta misma torpeza. Pero estimo más significativo aún, por la cuestión que me incumbe, el montaje que presenta el episodio de la preparación de la morcilla en *El vientre de París.* Resumo el contexto: Florent, republicano de 1848, deportado luego del golpe de estado de diciembre de 1851 y escapado de la prisión guayanesa, vive bajo una identidad falsa en la charcutería de su medio hermano Quenu, en donde despierta la curiosidad de su sobrina, la pequeña Pauline, que lo oyó por casualidad relatando recuerdos de un compañero devorado por las bestias, y la reprobación de su cuñada, Lisa, sumergida en la prosperidad imperial del comercio. Lisa quiere verlo aceptar, bajo su identidad prestada, un puesto vacante como inspector en Les Halles, compromiso que el íntegro republicano rechaza. Llega entonces uno de los grandes eventos de la vida de la charcutería, la prepara-

[18] Véase en particular la carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie del 12 de diciembre de 1857 y la carta a George Sand de marzo de 1876.

ción de la morcilla, construida por Zola en montaje alternado. El relato lírico de la cocción de la sangre y del entusiasmo que gana a actores y espectadores ante la promesa de una buena morcilla se mezcla, en efecto, con el relato del "hombre devorado por las bestias" que Pouline pide a su tío. Florent cuenta, en tercera persona, el relato terrible de la deportación, la prisión, los sufrimientos de la fuga y la deuda de sangre sellada entre la República y sus asesinos. Pero, a medida que este relato de miseria, hambre e injusticia se expande, la alegre crepitación de la morcilla, el olor de la grasa, la calidez embriagadora del ambiente lo desmienten, lo transforman en una increíble historia relatada por un resucitado de otra época. Esta historia de sangre derramada y de muerto-de-hambre que exige justicia es refutada por el lugar y la circunstancia. Es inmoral morir de hambre, es inmoral ser pobre y amar la justicia; ésta es la lección que Lisa extrae de la historia, pero ya se imponía el alegre canto de la morcilla. Al fin del episodio, Florent, desprovisto de su realidad y de su justicia, se queda sin fuerza ante la calidez del ambiente y cede ante su cuñada al aceptar el puesto de inspector.

Así, la conspiración de los Gras y de la grasa parece arrastrarlo sin apelación, y la lógica misma del montaje alternado consagra la pérdida común de las diferencias del arte y las oposiciones de la política en el gran consentimiento a la cálida intimidad de la mercancía-reina. Pero el montaje no es la simple oposición de dos términos, en la que triunfa necesariamente el término que le da su tono al conjunto. La consensualidad de la frase en la que se resuelve la tensión del montaje alternado no prosigue sin el choque patético de la imagen que restablece la distancia. No evoco por simple analogía la complementariedad conflictiva de lo orgánico y lo patético, conceptualizada por Eisenstein. No es por nada que éste hizo de los veinte tomos de los *Rougon-Macquart* los "veinte pilares de sostenimiento" del montaje.[19] El golpe de genio del montaje usado aquí por Zola es haber contradicho la

[19] Sergei Eisenstein, "Les vingt piliers de soutènement", en *La non-indifférente nature,* Paris, 10/18, 1976, p. 141-213.

victoria rotunda de los Gras, la asimilación de la gran parataxis al gran consentimiento, por una sola imagen. En efecto, ha dado al discurso de Florent un oyente privilegiado, un contradictor, que lo refuta visualmente por su prosperidad bien disimulada y su mirada desaprobadora. Este contradictor silenciosamente elocuente es el gato Mouton. El gato es, como se sabe, el animal fetiche de los dialécticos del cine, desde Sergei Eisenstein hasta Chris Marker, el que convierte una estupidez en otra, que remite las razones triunfantes a las tontas supersticiones o al enigma de una sonrisa. Aquí, el gato que señala el consenso lo rompe al mismo tiempo. Al convertir la razón de Lisa en su simple pereza explícita, también transforma, por condensación y contigüidad, a la propia Lisa en una vaca sagrada, figura irrisoria de la Juno sin voluntad ni preocupación en la que Schiller resumía la libre apariencia, la apariencia estética que suspende el orden del mundo basado en la relación ordenada de los fines con los medios y de lo activo con lo pasivo. El gato, con Lisa, obligaba a Florent a tolerar el lirismo de la mercancía triunfante. Pero el mismo gato se transforma y transforma a lisa en divinidades mitológicas de burla que devuelven este orden triunfante a su contingencia idiota.

Esta potencia de la frase-imagen, a pesar de las oposiciones convenidas entre el texto muerto y la imagen viva, también anima las *Histoire(s) du Cinéma* de Godard y nuestro episodio en particular. Podría ser que, en efecto, este discurso de recepción aparentemente desplazado juegue un papel comparable al del gato de Zola, pero también al del mudo que sostiene el muro que separa la parataxis artística del desmoronamiento indiferente de los materiales al azar, el *todo se sostiene* del iodo se *toca.* Está claro que Godard no se enfrenta al reino sin complejo de los Gras. Porque justamente este reino ha sabido, desde Zola, someterse al régimen de la mercancía estetizada y del refinamiento publicitario. El problema de Godard es precisamente éste: su práctica del montaje se formó en la era pop, en la era en la que el desdibujamiento de las fronteras entre lo alto y lo bajo, lo serio y la burla, y la práctica de saltar de un tema a otro parecían contrastar su virtud crítica con el reino de la mercancía. Pero, desde entonces,

la mercancía se ha desplazado a la época de la burla y el despropósito. El vínculo de todo con lo que sea, que pasaba ayer por subversivo, es hoy cada vez más homogéneo con el reino del *todo está en todo* periodístico y del saltar de un tema a otro publicitario. Cabe entonces que algún gato enigmático o algún mudo burlón venga a imponer desorden en el montaje. Es tal vez lo que hace nuestro episodio, sumamente alejado de cualquier tonalidad cómica. Una cosa está clara en todo caso, una cosa evidentemente imperceptible para el espectador de las *Histoire(s)* que de la joven muchacha con la vela conoce nada más que su sombra nocturna. Esta joven mujer tiene al menos dos rasgos en común con Harpo. En primer lugar, ella también sostiene, al menos en el sentido figurativo, una casa que colapsa. En segundo lugar, ella también es muda.

El ama de llaves, el niño judío y el profesor

Es el momento de decir un poco más sobre la película de la que se extrae este plano. La *escalera de caracol* relata la historia de un asesino que victimiza a mujeres afligidas por distintas minusvalías. La heroína, muda luego de un trauma, es una víctima perfecta para el asesino, sobre todo porque, como comprendemos inmediatamente, él vive en la misma casa donde ella trabaja como ama de llaves al cuidado de una señora anciana y enferma en el medio de un ambiente de odio engendrado por la rivalidad de dos medios hermanos. Una noche, se queda sin otra protección que el número de teléfono del joven médico que la ama, lo cual no es, evidentemente, el recurso más eficaz para una muda, y encontraría su destino como víctima prometida si el asesino no hubiese sido agredido, en el momento decisivo, por su madrastra -nuevo trauma gracias al que recupera el habla-,

¿Cuál es la relación con el pequeño niño del gueto y el discurso de entronización del profesor? Aparentemente ésta: el asesino no es una simple víctima de impulsos irresistibles. Es un hombre de ciencia metódica cuyo objetivo es suprimir, por su bien y por el

bien d todos, a los seres que la naturaleza o el azar han hecho enfermeros, incapaces de una vida plenamente normal. Sin duda la intriga proviene de una novela inglesa de 1933 cuyo autor no parece haber tenido ninguna intención política en particular. Pero la película se estrena en 1946, lo que permite pensar que ha sido realizada en 1945. Y el realizador se llama Robert Siodmak, uno de los colaboradores del legendario *Gente en domingo,* película/diagnóstico de 1928 sobre una Alemania lista para entregarse a Hitler, uno de esos cineastas y operadores que huyeron del nazismo y que transpusieron en el cine negro estadounidense las sombras plásticas y a veces políticas del expresionismo alemán.

Todo parece explicarse, entonces: este fragmento está allí, sobreimpreso en la imagen de la rendición del gueto, porque un cineasta que huyó de la Alemania nazi nos habla, a través de una analogía ficticia transparente, del programa nazi de exterminio de los "subhumanos". Esta película estadounidense de 1946 hace eco de la *Alemania año cero* que un cineasta italiano, Rossellini, consagraría poco después a otra trasposición del mismo programa, el asesinato cometido por el pequeño Edmund de su padre enfermo. Demuestra, a su manera, la forma en la que el cine ha hablado del exterminio a través de las fábulas ejemplares, el *Fausto* de Murnau, *La regla del juego* de Renoir o *El dictador* de Chaplin. A partir de allí, es fácil completar el rompecabezas, dar un sentido a cada uno de los elementos que se despliegan en el episodio. El público risueño que está frente a Nosferatu se toma prestado de los últimos planos de Y *el mundo marcha* de King Vidor. Poco importa aquí el dato ficticio de esta película de los últimos tiempos del cine mudo: la reconciliación final en un salón de baile de una pareja al borde de la ruptura. El montaje de Godard es claramente simbólico. Nos muestra cómo la industria hollywoodense capta la multitud de los salones oscuros a la que nutre de un imaginario caliente, quemando una realidad que pronto se hará pagar con sangre de verdad y lágrimas de verdad. Las letras que aparecen en la pantalla (el *enemigo público, el público)* lo dicen a su manera. *El enemigo público* es el título de una película de Wellman, una historia de bajos fondos interpretada

por James Cagney, poco después de *Y el mundo marcha.* Pero es también el título que Godard da en las *Histoire(s)* al productor de *Y el mundo marcha,* Irvin Thalberg, la encarnación de la potencia hollywoodense que ha vampirizado a las multitudes de los cines pero también liquidado a los artistas/profetas del cine a lo Murnau.

El episodio pone entonces en estricto paralelo dos captaciones: la captación de las multitudes alemanas por parte de la ideología nazi y la de las multitudes cinematográficas por parte de Hollywood. En este paralelo se inscriben los elementos intermediarios: un plano de hombre/ave tomado del *Judex* de Franju; un plano corto en los ojos de Antonioni, el cineasta paralítico, afásico, cuya potencia entera se remite a la mirada; el perfil de Fassbinder, el cineasta ejemplar de la Alemania de después de la catástrofe, acosada por espectros que aquí representan apariciones cuasi-subliminales de jinetes sacados de *La muerte de Sigfrido* de Fritz Lang.[20] El texto que acompaña estas apariciones furtivas se ha tomado de *Simple Agonie* de Jules Laforgue, es decir, no sólo de un poeta fallecido a los veintiséis años sino también de un escritor francés ejemplarmente nutrido por la cultura alemana en general y por el nihilismo schopenhaueriano en particular.

Todo se explica entonces, a excepción del hecho de que la lógica reconstituida es estrictamente indescifrable únicamente en la figura de Dorothy McGuire, una actriz tan poco conocida por el espectador normal de las *Histoire(s)* como la película en sí. No es entonces la virtud alegórica de la intriga que deba vincular el plano de la joven mujer con la foto del niño del gueto para este espectador. Es la virtud de la frase-imagen en sí misma, es decir, el nudo misterioso de dos relaciones enigmáticas. Es, en primer lugar, la relación material de la vela que lleva la muda de la ficción y del niño judío demasiado real que parece iluminar. Así es en efecto la paradoja. No es el exterminio lo que debe iluminar esta historia puesta en escena por Siodmak, sino más bien lo contrario: es el blanco y negro del cine que debe proyectar en

[20] Agradezco a Bernard Eisenschitz por la identificación de estos elementos.

la imagen del gueto esta potencia de historia que tiene gracias a grandes operadores alemanes a lo Karl Freund que han inventado por anticipado, como nos dice Godard, las iluminaciones de Nuremberg, que ellos mismos habían heredado de Goya, Callot o Rembrandt y su "terrible blanco y negro". Se aplica de igual manera a la segunda relación enigmática que conlleva la frase-imagen: la relación de las frases de Foucault con el plano y la foto que supuestamente vinculan. Según esta misma paradoja, no es el vínculo evidente provisto por la intriga de la película el que debe unir los elementos heterogéneos, es el no-vínculo de estas frases. Lo interesante, en efecto, no es que un realizador alemán en 1945 resalte las analogías entre el guión que se le ha dado y la realidad contemporánea de la guerra y el exterminio; es la potencia de la frase-imagen como tal, la capacidad del plano de la escalera de entrar en contacto directo con la fotografía del gueto y las frases del profesor. Potencia de contacto, no de traducción o explicación, capacidad de exhibir una comunidad construida por la "fraternidad de las metáforas". No se trata de mostrar el hecho de que el cine hable de su época. Se trata de establecer el hecho de que el cine hace mundo, que debería de haber hecho mundo. La historia del cine es la de una potencia de hacer historia. Su tiempo, nos dice Godard, es aquel en el que las frases-imágenes han tenido el poder, al eliminar *las historias,* de escribir *la historia,* enlazando directamente con su "afuera". Esta potencia de enlazamiento no es la de lo homogéneo -la que hace uso de una historia de terror para hablarnos del nazismo y el exterminio. Es la de lo heterogéneo, del choque inmediato entre tres soledades: la soledad del plano, la de la foto y la de las palabras que hablan de cualquier otra cosa en cualquier otro contexto. Es el choque de las heterogeneidades que da la medida común.

¿Cómo pensar este choque y su efecto? Para entenderlo no alcanza con invocar las virtudes de la fragmentación y el intervalo que deshacen la lógica de la acción. Fragmentación, intervalo, recorte, collage, montaje, todos estos conceptos fácilmente tomados como criterios de la modernidad artística pueden recibir significaciones muy distintas, incluso opuestas. Dejo de lado el caso en el

que la fragmentación, cinematográfica o novelesca, no es nada más que una manera de estrechar aún más el nudo representativo. Pero, aún omitiendo este caso, quedan dos grandes maneras de entender la forma en la que lo heterogéneo conforma medida común: la manera dialéctica y la manera simbólica.

Montaje dialéctico, montaje simbólico

Tomo estos dos términos en un sentido conceptual que trasciende las fronteras de tal o cual escuela o doctrina. La manera dialéctica inserta la potencia" caótica en la creación de pequeñas maquinarias de lo heterogéneo. Al fragmentar los continuos y al alejar los términos que se convocan, o, por el contrario, al acercar heterogeneidades y al asociar incompatibilidades, esta manera genera choques. Y causa choques elaborados en base a pequeños instrumentos de medida, propensos a hacer aparecer una potencia de comunidad disruptiva que luego impone otra medida. Esta pequeña maquinaria podría ser el encuentro entre la máquina de coser y el paraguas sóbre una mesa de disección, o bien los bastones y las sirenas del Rin en la vitrina antigua del Pasaje de la Opera,[21] o aún de todos los demás equivalentes de estos accesorios en la poesía, la pintura o el cine surrealistas. El encuentro de las incompatibilidades pone a descubierto el poder de otra comunidad al imponer otra medida, impone la realidad absoluta del deseo y el sueño. Pero ello también puede ser el fotomontaje militante a lo John Heartfield que hace aparecer el oro capitalista en el bunker de Adolf Hitler, es decir, la realidad de la dominación económica detrás del lirismo de la revolución nacional o, cuarenta años más tarde, el de Martha Rosler que "lleva a domicilio" la guerra vietnamita al mezclar sus imágenes con las de las publicidades para la felicidad doméstica estadounidense. Esto podría ser, aún más cerca nuestro, las imágenes de *homeless* que Krzystof Wodiczko proyecta sobre los monumentos oficiales esta-

[21] Véase Louis Aragon, *Le Paysan de Paris,* Paris, Gallimard, 1966, p. 29-33.

dounidenses o los cuadros que Hans Haacke acompaña de pequeños avisos que indican los montos que costaron a cada uno de sus compradores sucesivos. En todos estos casos, se trata de hacer aparecer un mundo detrás de otro: el conflicto lejano detrás del confort del *home,* los *homeless* expulsados por la renovación urbana detrás de los edificios nuevos y los emblemas antiguos de la ciudad, el oro de la explotación detrás de las retóricas de la comunidad o las sublimidades del arte, la comunidad del capital detrás de todas las separaciones de dominios y la guerra de clases detrás de todas las comunidades. Se trata de organizar un choque, de poner en escena una extrañeza de lo familiar, para hacer aparecer otro orden de medida que sólo se descubre mediante la violencia de un conflicto. La potencia de la frase-imagen que une las heterogeneidades es entonces la de la separación y el choque que revela el secreto de un mundo, es decir, el otro mundo cuya ley se impone detrás de sus apariencias anodinas o gloriosas.

La manera simbolista también pone en relación las heterogeneidades y construye pequeñas máquinas mediante el montaje de elementos sin relación entre ellos. Pero también los reúne según una lógica inversa. Se ocupa, en efecto, de establecer, entre los elementos extraños, una familiaridad, una analogía ocasional, demostrando una relación más fundamental de co-pertenencia, de un mundo común en donde las heterogeneidades están plasmadas en un mismo tejido esencial, siempre susceptibles entonces de reunirse según la fraternidad de una metáfora nueva. Si la manera dialéctica apunta, mediante el choque de los diferentes, al secreto de un orden heterogéneo, la manera simbolista reúne elementos en forma de misterio. Misterio no quiere decir enigma o misticismo. Misterio es una categoría estética, elaborada por Mallarmé y explícitamente retomada por Godard. El misterio es una pequeña máquina de teatro que fabrica analogía, que permite reconocer el pensamiento del poeta en los pies de la bailarina, el rayo de una estrella, el despliegue de un abanico, el resplandor de una araña o el movimiento inesperado de un oso adiestrado. También es lo que permite al escenógrafo, Appia, traducir el pensamiento del músico/poeta, Wagner, no en los decorados pintadas parecidos a aque-

lio de los que se habla en la ópera, sino en las formas plásticas abstractas de los practicables o el rayo de luz que esculpe el espacio; o a la bailarina estática, Loïe Fuller, a transformarse, por el simple truco de sus velos y proyectores, en la figura luminosa de una flor o una mariposa. La máquina de misterio es una máquina para hacer lo común, ya no para contrastar los mundos sino para poner en escena, por los medios más imprevistos, una co-pertenencia. Y es este común que da la medida de los inconmensurables.

De esta manera, la potencia de la frase-imagen está tendida entre dos polos, dialéctico y simbólico, entre el choque que opera un desdoblamiento de los sistemas de medida y la analogía que da forma a la gran comunidad, entre la imagen que separa y la frase que tiende al fraseo continuo. El fraseo continuo es el "pliegue oscuro que retiene lo infinito", la línea flexible que puede ir desde cualquier heterogeneidad a cualquier heterogeneidad, la potencia de lo desvinculado, de lo que nunca ha comenzado, nunca ha sido vinculado y puede llevarse a todo en su ritmo sin edad. Es la frase del novelista que, aunque no "veamos" nada, nos comunica al oído que estamos en lo cierto, que la frase-imagen es exacta. La imagen "exacta", como recuerda Godard al citar a Reverdy, es la que establece la relación exacta entre dos puntos lejanos capturados en su distancia máxima. Pero esta exactitud de la imagen claramente no se ve. Hace falta que la frase haga oír la música. Lo que se puede comprender como exacto es la frase, es decir, lo que se da como siempre precedido por otra frase, por su propia potencia: la potencia del caos fraseado, la de la mezcla flaubertiana de átomos, del arabesco mallarmeano, del "susurro" originario cuya idea Godard pide prestada a Hermann Broch. Y es esta potencia de lo no-comenzado, esta potencia de lo desvinculado rescatando y consagrando el artificio de cualquier conexión, lo que las frases de Foucault expresan aquí.

¿Cuál es la relación entre el homenaje al ausente de la Lección inaugural, las sombras de un plano de cine negro y la imagen de los condenados del gueto? Se puede responder: la relación entre la pura oposición del negro y el blanco y la pura continuidad del fraseo desvinculado. Las frases de Foucault dicen aquí lo que

las frases de Godard -las frases que pide prestadas a Broch o Baudelaire, Elie Faure, Heidegger o Denis de Rougemont- hacen a lo largo de las *Histoire(s) du Cinéma:* poner en marcha la potencia vinculante de lo desvinculado, la potencia de lo que siempre se precede a sí mismo. El párrafo de Foucault no dice nada más aquí. Dice lo mismo que la frase de Althusser decía veinte años antes. Invoca la misma potencia del fraseo continuo, la potencia de lo que se da como continuación de una frase siempre ya comenzada. El preámbulo al que se refiere expresa esta potencia, más aún que la peroración citada por Godard: "Más que tomar la palabra, hubiese querido ser envuelto por ella y llevado más allá de todo comienzo posible. Me hubiese gustado darme cuenta de que al momento de hablar, una voz sin nombre me precedía desde hacía mucho tiempo: me hubiera bastado entonces enlazar, perseguir la frase, alojarme sin tener mucho cuidado en sus intersticios, como si me hubiese hecho señas al mantenerse, por un instante, en suspenso".[22]

La simple relación de dos elementos visibles es aparentemente incapaz de producir este poder de encadenamiento. Lo visible no llega a frasearse en contenido, a dar la medida del "sin medida común", la medida del misterio. El cine, dice Godard, no es un arte, ni tampoco una técnica. Es un misterio. Por mi parte, diría que no lo es por esencia, que lo es tal como lo dice Godard aquí. No hay arte que pertenezca espontáneamente a una u otra forma de combinación de heterogeneidades. Cabe agregar que estas dos formas no paran de entremezclar sus lógicas. Trabajan los mismos elementos, según procedimientos que pueden ir al límite de lo indiscernible. El montaje de Godard ofrece sin duda el mejor ejemplo de la proximidad extrema de lógicas opuestas.

[22]Michel Foucault, *L'ordre du discours,* op. cit., p. 16. Comparado con Althusser sobre el mismo tema de la frase ya comenzada: "Me vuelvo. Y de repente me acosa la pregunta: si estas pocas paginas, a su manera, torpe y ciega, no eran sino esa obra desconocida de una noche de junio, *El nost Milan,* persiguiendo en mí su sentido inacabado, buscando en mí a todos los actores y discursos en adelante eliminados, el *advenimiento* de su discurso mudo". *Pour Marx,* Paris, La Découverte, 1996, p. 152.

Muestra cómo las mismas formas de unificación de heterogeneidades pueden desplazarse desde el polo dialéctico hacia el polo simbolista. Vincular sin fin, de la manera en que lo hace un plano de una película con el título o el diálogo de otra, una frase de una novela, un detalle de un cuadro, el estribillo de una canción, una fotografía de la actualidad o un mensaje publicitario, significa siempre hacer dos cosas al mismo tiempo: organizar un choque y construir un continuum. El espacio de los choques y el del continuum incluso pueden tener el mismo nombre, el de Historia. La Historia podría ser, en efecto, dos cosas contradictorias: la línea discontinua de los choques reveladores o el continuum de la copresencia. La conexión de las heterogeneidades construye y refleja al mismo tiempo un sentido de historia que se desplaza entre estos dos polos.

La carrera de Godard ilustra ejemplarmente este desplazamiento. Nunca dejó de practicar el collage de heterogeneidades. Pero, durante mucho tiempo, este collage se percibía espontáneamente como dialéctica. El mismo choque de heterogeneidades poseía una suerte de automaticidad dialéctica. Remitía a una visión de la historia como lugar de conflicto. Es lo que resume una frase de *Made in USA:* "Tengo la impresión, dice el protagonista, de vivir en una película de Walt Disney protagonizada por Humphrey Bogart, en una película política, pues." Deducción ejemplar: la ausencia de relación entre los elementos asociados bastaba para demostrar el carácter político de la asociación. Toda conexión de elementos incompatibles podía pasar por un "desvío" crítico de la lógica dominante y todo despropósito por una "deriva" situacionista. *Pierrot el loco* ofrece el mejor ejemplo. El tono es dado de entrada por la visión de Belmondo en su bañera con su cigarrillo, leyéndole a una pequeña niña la *Historia del arte* de Elie Faure. Luego vemos a la esposa de Ferdinand-Pierrot recitar la estrofa publicitaria de las ventajas que le ofrece la ropa interior Scandale y escuchamos a éste ironizar sobre la "civilización del culo". Esta burla se prolongaba en la velada en la casa de los suegros, en donde los invitados, sobre un fondo monocromático, repetían slogans publicitarios. Después de eso

podía comenzar la huida del protagonista con la niñera, es decir, con la amante reencontrada. El mensaje político que implica esta entrada en materia no era nada menos que evidente. Pero la secuencia "publicitaria", porque remitía a una gramática adquirida de la lectura "política" de los signos, bastaba para asegurar una visión dialéctica de la película y para indexar la huida amorosa en el registro de la deriva crítica. Relatar una historia policíaca sin pies ni cabeza, mostrar a los dos jóvenes en huida tomando el desayuno con un zorro y un loro, implicaba entrar sin problemas en una tradición crítica de denuncia de la vida cotidiana alienada.

Esto también quiere decir que la conexión insólita del texto de la "gran cultura" y de las formas relajadas de vivir de un hombre joven de los tiempos de la Nouvelle Vague era suficiente para volvernos indiferentes al contenido del texto de Elie Faure leído por Ferdinand. Este texto dedicado a Velásquez ya decía, con respecto a la pintura, lo mismo que Godard haría decir veinte años más tarde al texto de Foucault sobre el lenguaje. Velásquez, dice Elie Faure concretamente, al pintar "representando" a los soberanos y las princesas de una dinastía decadente, mostraba otra cosa: la potencia del espacio, el polvo imponderable, las caricias impalpables del aire, la expansión progresiva de la sombra y la claridad, las palpitaciones coloridas del ambiente.[23] Para él, la pintura es el fraseo del espacio, y la escritura de la historia del arte practicada por Elie Faure resuena en eco como el fraseo de la historia.

Godard invoca y oculta a la vez este fraseo de la historia imaginariamente extraído del fraseo pictórico del espacio, en la época de las provocaciones *pop* y situacionistas. Triunfa, sin embargo, en el sueño del gran susurro originario que acosa las *Histoire(s) du cinéma.* Los métodos de "desvío" que, veinte años antes producían, independientemente de su contenido, el choque dialéctico, ahora asumen la función opuesta. Aseguran la lógica

[23] Elie Faure, *Histoire de l'art,* Paris, Le Livre de poche, 1976, t. IV pp. 167-183. [Hay traducción al español: Elie Faure, *Historia del arte,* Buenos Aires, Poseidón, 1944. *N. de T.]*

del misterio, el reino del fraseo continuo. Así, el capítulo de Elie Faure sobre Rembrandt se convierte, en la primera parte de las *Histoire(s),* en un elogio del cine. Así, Foucault, el filósofo que nos ha explicado cómo las cosas y las palabras se han separado, es llamado a demostrar positivamente la ilusión de que su texto evocaba y disipaba, a hacernos entender el susurro primero en donde lo decible y lo visible aún se confunden. Los procedimientos de conexión de heterogeneidades que aseguraban el choque dialéctico producen ahora su opuesto exacto: la gran capa homogénea del misterio en la que todos los choques de ayer se convierten, contrariamente, en manifestaciones de co-presencia fusional.

Así pues, se pueden contrastar las provocaciones de ayer con las contra-provocaciones de hoy. Comenté en otra parte[24] el episodio en el que Godard nos demuestra -con la ayuda de la María Magdalena de Giotto, transformada por sus cuidados en ángel de la Resurrección- que el "lugar en el sol" de Elizabeth Taylor en la película homónima se hizo posible porque, varios años antes, George Stevens, el realizador de la película, había filmado a los sobrevivientes y los muertos de Ravensbrúck y así compensado al cine por su ausencia de lugares de exterminio. Si se hubiese hecho en la época de *Pierrot el loco,* el vínculo entre las imágenes de Ravensbrück y el idilio de *Un lugar en el sol* hubiese tenido un solo modo de lectura: la lectura dialéctica que denunciaba la alegría estadounidense en nombre de las víctimas de los campos. Esta lógica dialéctica es nuevamente la que inspiraban, en los años 1970, los fotomontajes de Martha Rosler, vinculando la alegría estadounidense con el horror vietnamita. Por muy anti-estadounidense que sea el Godard de las *Histoire(s),* su lectura es estrictamente opuesta: Elizabeth Taylor no es culpable por su alegría egoísta, indiferente a los horrores del mundo. Se mereció positivamente esta alegría porque George Stevens filmó positivamente los campos y porque así cumplió la tarea de la frase-imagen cinematográfica: constituir no el "vestido sin costura de la realidad" sino el tejido sin

[24] Véase Jacques Rancière, *La fable cinématographique,* op. cit.

agujero de la co-presencia, ese tejido que autoriza y elimina a la vez todas las costuras; constituir el mundo de las "imágenes" como mundo de la co-pertenencia y de la entre-expresión generalizadas.

Deriva y desvío se dan vuelta así, son absorbidos por la continuidad del fraseo. La frase-imagen simbolista ha devorado la frase-imagen dialéctica. El "sin medida común" lleva ahora a la gran fraternidad o comunidad de las metáforas. Este movimiento no es sólo propio de un cineasta conocido por su temperamento particularmente melancólico. Traduce a su manera un desplazamiento de la frase-imagen, del que las obras hoy son testimonio, incluso cuando se presentan bajo las legitimaciones tomadas del léxico dialéctico. Es el caso, por ejemplo, de la exposición *Moving Píctures* que recientemente presentaba el Museo Guggenheim de Nueva York. La retórica de la exposición pretendía inscribir las obras de hoy en una tradición crítica de los años 1960 y 1970, en la que los medios del cineasta y del artista plástico, del fotógrafo y el videasta se unirían en una misma radicalidad para cuestionar los estereotipos del discurso y de la visión dominantes. Sin embargo, las obras presentadas hacen otra cosa. Así, el video de Vanessa Beecroft, en el que la cámara gira alrededor de cuerpos femeninos que se erigen desnudos en el espacio del mismo museo, ya no se ocupa, a pesar de las similitudes formales, de denunciar el vínculo de los estereotipos artísticos con los estereotipos femeninos. La extrañeza de estos cuerpos desplazados parece más bien suspender toda interpretación de este tipo, para librar estas presencias a su misterio que se une entonces con el de las propias fotografías ligadas a la recreación de las fórmulas pictóricas del realismo mágico: retratos de adolescentes teniendo sexo, de edad e identidad social ambiguas, de Rineke Dijkstra, fotografías de Gregory Crewdson de suburbios comunes plasmados en la indecisión entre el color monótono de lo cotidiano y el color lúgubre del drama que el cine ha realizado tantas veces... Entre videos, fotos e instalaciones de video, se ve cómo la indagación, siempre invocada, de los estereotipos perceptivos se desplaza hacia un interés totalmente distinto por las fronteras indecisas de lo familiar y lo extraño, lo real y lo simbólico. Este desplazamiento

se acentuaba espectacularmente en el Guggenheim gracias a la presencia al mismo tiempo, en las mismas paredes, de la instalación de video de Bill Viola, intitulada *Going forth by Day:* cinco proyecciones de video que cubrían simultáneas las paredes de una sala rectangular oscura en donde los visitantes se instalaban en una alfombra central. Alrededor de la puerta de entrada, un gran fuego originario del que emergen confusamente una mano y un rostro humanos; en la pared opuesta, al contrario, un diluvio de agua invade una multitud de personajes urbanos pintorescos cuyos desplazamientos han sido narrados y sus rasgos detallados por la cámara. La pared de la izquierda está completamente ocupada por la escenografía de un bosque aireado por el que pasan y vuelven a pasar lentamente y sin parar algunos personajes cuyos pies apenas rozan el suelo. Entendemos que la vida es un pasaje, y podemos mirar hacia la cuarta pared que se divide en dos superficies de proyección. La de la izquierda está dividida en dos: en un pequeño edículo a lo Giotto, un anciano agoniza, velado por sus hijos, mientras que en una terraza a lo Hopper un personaje otea un mar nórdico en el que, paulatinamente, mientras el anciano muere y se apaga la luz del cuarto, un barco se carga y zarpa. A la derecha, unos salvadores agotados de una aldea inundada descansan mientras que, al borde el agua, una mujer espera la mañana y el renacimiento.

Bill Viola no busca esconder una cierta nostalgia por la gran pintura y los ciclos de frescos de antaño, y declara haber querido crear aquí un equivalente de los frescos de Giotto de la Capilla de la Arena de Padua. Pero este ciclo más bien hace pensar en esos grandes frescos de las épocas y estaciones de la vida humana a las que se tenía cariño en la época simbólica y expresionista, en la época de Puvis de Chavannes, de Klimt, Edvard Munch o Erich Heckel. Sin duda se dirá que la tentación simbolista es inherente al arte video. Y, de hecho, la inmaterialidad de la imagen electrónica ha reanimado en forma natural la conmoción de la época simbolista por los estados inmateriales de la materia, conmoción suscitada entonces por los avances de la electricidad y el éxito de las teorías sobre la disipación de la materia en energía. Esta con-

moción había sostenido, en los tiempos de Jean Epstein y Riccioto Canudo, el entusiasmo por el joven arte cinematográfico. Y, también en forma natural, el video ofrece a Godard sus nuevas capacidades de hacer que las imágenes aparezcan, desaparezcan y se entremezclen, y de componer el reino puro de su co-pertenencia y la virtualidad de su entre-expresión hasta el infinito.

Pero la técnica que permite esta poética no la crea. Y el mismo desplazamiento del choque dialéctico hacia la comunidad simbolista marca las obras e instalaciones que recurren a los materiales y los medios de expresión tradicionales. La exposición que nos recibe, *Sin medida común,* por ejemplo, presenta en tres salas el trabajo de Ken Lum. Este artista apela a la tradición crítica estadounidense de los años pop. En carteles y afiches publicitarios, introduce enunciados subversivos que preconizan el poder del pueblo o la liberación de un militante indio encarcelado. Pero la materialidad hiperrealista del cartel devora las diferencias de los textos, pone sin distinción las placas y sus inscripciones en el museo imaginario de los objetos testigos de la vida ordinaria de la América profunda. En cuanto a los espejos que cubren la siguiente sala, ya no tienen nada en común con aquellos que Pistoletto ponía, veinte años antes, grabando de vez en cuando una silueta conocida, en el lugar de los cuadros esperados, para interrogar a los concurrentes, obligados a verse reflejados allí, acerca de lo que buscaban en ese lugar. Con las pequeñas fotos de familia que los adornan, parecen, por lo contrario, esperarnos, llamarnos a que nos reconozcamos en la imagen de la gran familia de los seres humanos.

En otro momento había comentado sobre la oposición contemporánea de los iconos del "aquí está" y los escaparates del "allí está", señalando que los mismos objetos o conjuntos podían pasar indiferentemente de una lógica de exposición a la otra. A la vista de la complementariedad godardiana del icono y el montaje, estas dos poéticas de la imagen aparecen frente a nosotros como dos formas de una misma tendencia fundamental. Las series fotográficas, los monitores o proyecciones de video, las instalaciones de objetos familiares o extraños que ocupan el espacio de nues-

tros museos y galerías y que hoy en día buscan no tanto suscitar el sentimiento de una distancia entre dos órdenes -entre las apariencias cotidianas y las leyes de la dominación- como avivar una sensibilidad nueva frente a los signos y rasgos que son testimonios de una historia y un mundo comunes. Sucede que hay formas de arte que se declaran explícitamente a este título, que invocan la "pérdida de mundo" o la deserción del "lazo social" para dar a los conjuntos y representaciones del arte la tarea de recrear lazos sociales o un sentido de mundo. La proyección de la gran parataxis sobre el estado ordinario de las cosas lleva la frase-imagen, entonces, a su grado Cero: la pequeña frase que crea un lazo o invita al lazo. Pero, fuera de estas formas declaradas, y bajo el abrigo de legitimaciones tomadas una vez más de la *doxa* crítica, las formas contemporáneas del arte se dedican cada vez más al inventario unanimista de los rastros de comunidad o a una nueva figuración simbolista de las potencias de la palabra y de lo visible o de los gestos arquetípicos y de los grandes ciclos de la vida humana.

La paradoja de las *Histoire(s) du cinéma* no se sitúa allí donde parecía situarse en un principio: en la conjunción de una poética antitextual del icono y de una poética del montaje que convierte los iconos en elementos indefinidamente combinables e intercambiables de un discurso. La poética de las *Histoire(s)* sólo radicaliza la potencia estética de la frase-imagen como combinación de opuestos. La paradoja está en otro lado: este monumento era como un adiós, un canto fúnebre a la gloria de un arte y un mundo del arte desaparecidos, al borde de la entrada en la última catástrofe. Pero, las *Histoire(s)* bien podrían haber señalado otra cosa completamente diferente: no la entrada en algún crepúsculo de lo humano sino esta tendencia neo-simbolista y neo-humanista del arte contemporáneo.

III
La pintura en el texto[25]

"Demasiadas palabras". El diagnóstico se repite en todos los lugares en donde se denuncia la crisis del arte, o bien su sometimiento al discurso estético: demasiadas palabras sobre la pintura, demasiadas palabras que comentan y devoran su práctica, visten y transfiguran el "lo que sea" en lo que se ha convertido o que la substituyen en los libros, catálogos y relaciones oficiales, hasta alcanzar incluso las superficies en donde se exponía, o en su lugar, se escribe la pura afirmación de su concepto, la autodenuncia de su impostura o la prueba de su fin.

No tengo la intención de responder a estas aserciones en este terreno. Quisiera más bien reflexionar sobre la configuración de este terreno y la manera en la que los datos del problema se disponen. A partir de ahí, quisiera invertir el juego, pasar de la denuncia polémica de las palabras que sobrecargan la pintura a la inteligencia teórica de la articulación entre las palabras y las formas visuales que define un régimen del arte.

A primera vista las cosas parecen claras: por un lado están las prácticas; por el otro, sus interpretaciones; por un lado, el hecho pictórico; por el otro, la masa de los discursos que los filósofos, los escritores o los artistas mismos promovieron, desde que Hegel y Schelling hicieron de la pintura una forma de manifestación de un concepto del arte en sí emparentado con una forma de despliegue de lo absoluto. Pero esta simple oposición empieza a

[25] El origen de este texto fue una conferencia dictada el 23 de marzo de 1999, en la *Akademie der Bildenden Künste* de Viena, por invitación de Eric Alliez y Elisabeth von Samsonow. El texto retoma también algunos elementos de "Los enunciados de la ruptura", contribución a la obra *Ruptures. De la discontinuité dans la vie,* dirigida por Jean Galard (ENSBA/Musée du Louvre, 2002).

oscurecerse cuando se plantea esta pregunta: ¿en qué consiste exactamente este "hecho pictórico" que se opone al suplemento del discurso?

La respuesta más difundida se presenta bajo la forma de una tautología aparentemente irrefutable. Lo característico del hecho pictórico es sólo utilizar los medios propios de la pintura: los pigmentos de color y la superficie plana de dos dimensiones. La simplicidad de esta respuesta ha amasado su fortuna, desde Maurice Denis hasta Clement Greenberg. Sin embargo, deja que subsistan algunos equívocos. Todo el mundo admitirá que lo característico de una actividad es usar los medios que le son propios. Pero, un medio es propio de una actividad en la medida en que es propenso a realizar el fin que le es apropiado. No se define el fin propio del trabajo de un albañil por el material que trabaja y los instrumentos que usa. ¿Cuál es, entonces, el fin propio que se realiza al poner los pigmentos de color en una superficie plana? La respuesta a esta pregunta es, de hecho, un redoblamiento de la tautología: el fin propio de la pintura es poner *nada más que* los pigmentos de color en una superficie plana, en lugar de poblarla de figuras representativas, referidas a existencias exteriores situadas en un espacio de tres dimensiones. "Los impresionistas, dice al respecto Clement Greenberg, renunciaron a las primeras capas y los barnices para recordarnos constantemente que los colores usados vienen de latas y tubos de pintura real".[26] Admitamos que ésta, en efecto, fue la intención de los impresionistas, lo cual es dudoso. Pero hay muchas formas de mostrar que se usan tubos de pintura real: se puede poner la mención en el lienzo o al lado del lienzo; se pueden pegar esos tubos, reemplazar el lienzo por una pequeña vitrina que los contenga, disponer en el medio de una sala vacía dos grandes latas de pintura acrílica o bien organizar un *happening* en el que el pintor se moje con pintura. Todas estas formas, empíricamente comprobadas, recuerdan que el artista hace uso de un material "real", pero lo

[26] Clement Greenberg, "La peinture moderniste", en Charles Harrison y Paul Wood ed., *Art en théorie, 1900-1990,* Paris, Hazan, 1997, p. 833.

hacen en detrimento de esa superficie plana en la que la demostración de la misma pintura "en sí" debía llevarse a cabo. Lo hacen desuniendo los dos términos cuya unidad sustancial debía demostrar la pintura: la materia -pigmentaria u otra- y la superficie bidimensional. Plantean la misma pregunta a la vez: ¿por qué debe el pintor "recordar" que usa tubos de pintura real? ¿Por qué debe el teórico de la "pura" pintura mostrarnos que el uso impresionista de los colores puros tiene este recordatorio como fin?

Esta definición del hecho pictórico es, en realidad, la articulación de dos operaciones contradictorias. Pretende asegurar la identidad de la materia pictórica y de la forma-pintura. El arte de la pintura sería la actualización específica de las únicas posibilidades que conlleva la propia materialidad de la materia de color y del soporte. Pero esta actualización debe asumir la forma de una auto-demostración. La misma superficie debe cumplir una doble tarea: sólo debe ser sí misma y debe ser la demostración del hecho de que no es sí misma. El concepto de *medium* asegura esta identidad clandestina de los opuestos. "Usar únicamente el *medium* propio de un arte" quiere decir dos cosas. Por un lado, implica hacer una pura operación técnica: el gesto de aplastar una materia pictórica sobre una superficie apropiada. Queda por ver qué es lo "propio" de esta apropiación y qué permite, en consecuencia, designar esta operación como arte pictórico. Para ello la palabra *medium* debe designar algo completamente diferente de una materia y un soporte. Debe designar el espacio ideal de su apropiación. El concepto debe, entonces, desdoblarse discretamente. Por un lado, el *medium es* el conjunto de medios materiales disponibles para una actividad técnica. "Conquistar" el *medium* significa pues: limitarse al ejercicio de esos medios materiales. Pero, por otro lado, la insistencia se pone en la relación misma entre fin y medio. Conquistar el *medium,* entonces, quiere decir lo contrario: apropiarse de este medio para hacer un fin en sí, negar esta relación de medio con fin que es la esencia de la técnica. La esencia de la pintura -sólo proyectar la materia de color en una superficie plana- es suspender esta apropiación de los medios a un fin que es la esencia de la técnica.

La idea de la especificidad de la técnica pictórica es consistente únicamente a costa de ser asimilada a otra cosa completamente diferente: la idea de la autonomia del arte, de la excepción del arte con respecto a la racionalidad técnica. Si hace falta *mostrar* que se usan tubos de color -y no sólo usarlos- es para demostrar dos cosas: en primer lugar, que este uso de tubos de color es sólo el uso de tubos de color, de técnica; en segundo lugar, que es una cosa completamente diferente al uso de tubos de color, que es arte, es decir, antitécnica.

De hecho, aún hace falta, a diferencia de la pretensión de la tesis, *mostrar* que la materia desplegada sobre una superficie es arte. No hay arte sin mirada que lo vea como arte. A diferencia de la sana doctrina que pretende que un concepto sea la generalización de las propiedades comunes a un conjunto de prácticas u objetos, es estrictamente imposible exhibir un concepto del arte que defina las propiedades comunes a la pintura, la música, la danza, el cine o la escultura. El concepto de arte no es la exhibición de una propiedad común a un conjunto de prácticas, tampoco es la de uno de estos "parecidos de familia" que los discípulos de Wittgenstein convocan como último recurso. Es el concepto de una disyunción -y de una disyunción inestable, históricamente determinada- entre *las artes,* entendidas en el sentido de prácticas, de maneras de hacer. El Arte, como lo llamamos, sólo existe desde hace dos siglos. No nació gracias al descubrimiento del principio común a las diferentes artes -sin el cual harían falta proezas superiores a aquellas de Clement Greenberg para hacer coincidir su emergencia con la conquista por parte de cada arte de su propio "*medium*"-. Nació en un largo proceso de ruptura con el sistema de las bellas artes, es decir, con otro régimen de disyunción en el seno de las artes.

Este otro régimen se resume en el concepto de *mimesis.* Aquel que en la *mimesis* sólo ve el imperativo de la semejanza puede constituir una idea simple de la "modernidad" artística como emancipación de lo propio del arte con respecto a la limitación de la imitación: reinado de playas de color en lugar de mujeres desnudas y caballos de combate. De esta forma, pasa

por alto lo esencial: la *mímesis* no es la semejanza sino un cierto régimen de la semejanza. La *mimesis* no es la limitación exterior que pesaba sobre las artes y las encerraba en su semejanza. Es el pliegue en el orden de maneras de hacer y de ocupaciones sociales que las hacía visibles y pensables, la disyunción que las hacía existir como tales. Esta disyunción es doble: por un lado, separaba las "bellas artes" de las otras artes -de las simples "técnicas"- por su fin específico, la imitación. Pero también libraba a las imitaciones de las artes de criterios religiosos, óticos o sociales que regulaban normalmente los usos legítimos de las semejanzas. La *mímesis* no es la semejanza entendida como relación de una copia a un modelo. Es una manera de hacer funcionar las semejanzas en el seno de un conjunto de relaciones entre maneras de hacer, modos de la palabra, formas de visibilidad y protocolos de inteligibilidad.

Es por eso que Diderot, paradójicamente, puede reprocharle a Greuze el haber oscurecido la piel de su Septimio Severo y haber representado a Caracalla como un verdadero picaro.[27] Septimio Severo fue el primer emperador romano de origen africano y su hijo Caracalla era un verdadero picaro. El cuadro de Greuze en cuestión lo representa en el momento en que está convencido de un tentativa de parricidio. Pero las semejanzas de la representación no son las reproducciones de la realidad. Un emperador es emperador antes de ser africano y un hijo de emperador es un príncipe antes de ser un canalla. Oscurecer el rostro de uno, acusar la bajeza de otro es transformar el noble género del cuadro histórico en un género común del cuadro propiamente llamado "de género". La correspondencia entre el orden del cuadro y el de la historia es la conveniencia entre dos órdenes de grandeza. Inscribe la práctica del arte y las figuras que nos da a ver en un orden global de relaciones entre el hacer, el ver y el decir.

Hay arte en general en razón de un régimen de identificación -de disyunción- que da visibilidad y significación a las prácticas

[27] Denis Diderot, *Le Salon de 1769,* en *Œuvres Complètes,* op. cit., t. VIII, p. 449.

de ordenamiento de las palabras, configuración de colores, modelaje de volúmenes o evolución de los cuerpos, que decide, por ejemplo, qué es una pintura, qué se hace al pintar y qué se ve en una pared o un lienzo pintados. Mas, semejante decisión siempre es el establecimiento de un régimen de equivalencia entre una práctica y otra cosa. Para saber si la música y la danza eran artes, Batteux se preguntaba si eran imitaciones, si, como la poesía, relataban historias, ordenamientos de acciones. El *ut pictura poesis/ut poesis pictura* no definía simplemente la subordinación de un arte, la pintura, a otro, la poesía. Definía una relación entre el orden del hacer, el del ver y el del decir por los que estas artes -y eventualmente otras- eran artes. La cuestión de lo plano en la pintura, de la imitación de la tercera dimensión y del rechazo de esta imitación no es de ninguna manera una cuestión de delimitación entre lo propio del arte pictórico y lo propio del arte escultural. La perspectiva no se había adoptado para mostrar la capacidad de la pintura de imitar la profundidad del espacio y el modelado de los cuerpos. La pintura no se habría convertido en una "bella arte" por esta única prueba de capacidad técnica. La virtuosidad del pintor nunca ha sido suficiente para abrirle las puertas de la visibilidad artística. Si la perspectiva ha sido lineal y teatral antes de ser aérea y escultural, es porque la pintura primero debía mostrar su capacidad poética, su capacidad de relatar historias, de poner en escena cuerpos que hablan y actúan. El vínculo de la pintura con la tercera dimensión es un lazo de la pintura con la potencia poética de las palabras y las fábulas. Lo que podría deshacer este lazo, asignar a la pintura una relación privilegiada no sólo con el uso del plano sino con la afirmación de lo plano, es otro tipo de relación entre lo que la pintura efectúa y lo que las palabras permiten ver en su superficie.

Para que la pintura se limite a lo plano, hay que hacer que se vea como plana. Para que se vea como plana, deben deshacerse los lazos que ceñían sus figuras en las jerarquías de la representación. No es necesario que la pintura no "asemeje" más. Es suficiente con que sus semejanzas se desvinculen del sistema de

relaciones que subordinaba la semejanza de las figuras al ordenamiento de las acciones, lo visible de la pintura a lo cuasi-visible de las palabras del poema y el propio poema a la jerarquía de los sujetos y las acciones. La destrucción del orden mimètico no quiere decir que, desde el siglo XIX, las artes hagan "cualquier cosa" ni que se lancen libremente a la conquista de las posibilidades de su *medium* apropiado. Un *medium no* es un medio o un material "apropiado". Es una superficie de conversión: una superficie de equivalencia entre las maneras de hacer las diferentes artes, un espacio ideal de articulación entre estas maneras de hacer y las formas de visibilidad e inteligibilidad que determinan la manera en la que pueden ser miradas y pensadas. La destrucción del régimen representativo no define una esencia finalmente encontrada del arte en sí mismo. Define un régimen estético de las artes que es otra articulación entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad.

Lo que hace que la pintura entre en este régimen nuevo no es el rechazo de la figuración, no es una revolución en la práctica de los pintores. Es fundamentalmente otra manera de ver la pintura del pasado. La destrucción del régimen representativo de la pintura comienza, al principio del siglo XIX, con la revocación de la jerarquía de los géneros, con la rehabilitación de la "pintura de género", esa representación de gente vulgar que se ocupa de actividades vulgares que se oponía a la dignidad de la pintura de historia como la comedia se oponía a la tragedia. Comienza, entonces, con la revocación de la sumisión de las formas pictóricas a las jerarquías poéticas, de un cierto lazo entre el arte de las palabras y el de las formas. Pero esta liberación no es una separación de la pintura y las palabras, es otra manera de vincularlas. La potencia de las palabras ya no es el modelo que la representación pictórica debe asumir por norma. Es la potencia que profundiza la superficie representativa para hacer surgir allí la manifestación de la expresividad pictórica. Ello quiere decir que esta expresividad sólo está presente en la superficie en la medida en que una mirada la profundice, que las palabras la recalifiquen al hacer aparecer otro sujeto bajo el sujeto representativo.

Es lo que hace Hegel de manera ejemplar en su intento de rehabilitación de la pintura holandesa, pionera de este trabajo de redescripción que elaboró, a lo largo de la época romántica, frente a obras de Gerard Dou, de Teniers o de Adrián Brouwer, de Rubens y Rembrandt, la visibilidad nueva de una pintura "plana", de una pintura "autónoma". El verdadero sujeto de estos cuadros despreciados, explica Hegel, no es lo que se ve en un principio. No son escenas de albergue, episodios de la vida burguesa, o accesorios domésticos. Es la autonomización de estos elementos, la ruptura de los "hilos de la representación" que los ataban a la reproducción de un modo de vida repetitivo. Es el reemplazo de estos objetos por la luz de su aparición. Lo que sucede sobre el lienzo es a partir de entonces una epifanía de lo visible, una autonomía de la presencia pictórica. Pero esta autonomía no es la instalación de la pintura en la soledad de su propia técnica. Es la expresión misma de otra autonomía, la que el pueblo holandés supo conquistar en su triple lucha contra la naturaleza hostil, la monarquía española y la autoridad papal.[28]

Para que la pintura gane su llanura, la superficie del cuadro debe desdoblarse, un segundo sujeto debe mostrarse bajo el primero. Greenberg contrasta la ingenuidad del programa antirrepresentativo de Kandinsky con la idea de que lo importante no es el abandono de la figuración sino la conquista de la superficie. Pero esta conquista en sí es la obra de una desfiguración: un trabajo que hace visible el mismo cuadro de otra manera, que convierte las figuras de la representación en tropos de expresión. Lo que Deleuze llama lógica de la sensación es más bien un teatro de la desfiguración en el que las figuras se arrancan del espacio de la representación y se reconfiguran en otro espacio. Proust llama "denominación" a esta desfiguración, calificando el arte de la sensación pura en la obra de Elstir:

[28] Véase G. E W. Hegel, *Cours d'esthétique* (tr. J. P Lefèbvre y V. von Schenk), Paris, Aubier, 1996, t. I, p. 226-227 t. II, p. 212-216 y t. III, p. 116-119. [Hay traducción al español: G. E W. Hegel, *Lecciones sobre la estética,* Madrid, Akal, 1989. *N. de T.]*

"Si Dios Padre creó las cosas nombrándolas, Elstir las recreaba quitándoles el nombre, o dándoles otro".[29]

La superficie reivindicada como propio *médium* de la pintura pura es en realidad otro *médium.* Es el teatro de una desfiguración/denominación. El formalismo de Greenberg, que busca reducir el *médium* al material, y el esplrituralismo de Kandinsky, que crea un medio espiritual, son dos maneras de interpretar esta desfiguración. La pintura es plana en la medida en que las palabras cambien su función respecto a ella. En el orden representativo, le servían de modelo o norma. Como poemas, como historia profana o sagrada, diseñaban el ordenamiento que la composición del cuadro debía traducir. Jonathan Richardson recomendaba al pintor escribir la historia del cuadro primero para saber si valía la pena pintarla. Como discurso crítico, comparaban lo que se había pintado con lo que debería de haber sido: la misma historia traducida en actitudes y fisonomías más apropiadas o bien una historia más digna de ser pintada. Se dice a menudo que la crítica estética, la que emerge en la época romántica, ya no procede normativamente, que ya no compara el cuadro con lo que debería de haber sido. Pero la oposición de la norma a su ausencia o de la norma externa a la norma interna esconde lo esencial: la oposición de dos modos de identificación. El texto crítico, en la época estética, ya no dice lo que el cuadro debe ser o debería de haber sido. Dice lo que es o lo que hizo el pintor. Pero decir eso es ordenar de otra forma la relación de lo decible y lo visible, la relación del cuadro con lo que es ajeno. Es reformular de otra forma el *como* del *ut pictura poesis,* el *como* por el que el arte es visible, por el que su práctica se otorga a una mirada y señala un pensamiento. No ha desaparecido. Ha cambiado de lugar y de función. Se ocupa de la desfiguración, de la modificación de lo que es visible en su superficie, y por ende de su visibilidad como arte.

[29] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* Paris, Gallimard, 1954, t.I, p. 835. [Hay traducción al español: Marcel Proust, *A la sombra de las muchachas en flor,* Madrid, Alianza, 1982. *N. de T.]*

Ver cualquier cosa como arte, trátese de un *Descenso de la cruz o* de un *Cuadrado blanco sobre fondo blanco,* significa ver dos cosas a la vez. Ver dos cosas a la vez no es un asunto de *trompe-l'ceil o* de efectos especiales. Es un asunto de relaciones entre la superficie de exposición de las formas y la superficie de inscripción de las palabras. Pero este nuevo nudo de los signos y las formas que se llama "crítica" y que nace en el mismo momento que la proclamación de la autonomía del arte no opera bajo la simple forma del discurso a *posteríori* que le agregaría sentido a la desnudez de las formas. Se ocupa primero de la constitución de una visibilidad nueva. Una pintura nueva es una pintura que se ofrece a una mirada formada para ver de otra manera, formada para ver cómo lo pictórico aparece bajo la superficie representativa, bajo la representación. La tradición fenomenológica y la filosofía deleuziana otorgan al arte la tarea de suscitar la presencia bajo la representación. Pero la presencia no es la desnudez de la cosa pictórica que se opone a las significaciones de la representación. Presencia y representación son dos regímenes de trenzado de palabras y formas. La mediación de las palabras, una vez más, configura el régimen de visibilidad de "inmediateces" de la presencia.

Quisiera mostrar este trabajo en dos textos de la crítica del siglo XIX, dos textos que reconfiguran la visibilidad de lo que hace la pintura. El primero, al poner una pintura representativa del pasado en el nuevo régimen de la presencia, constituye el nuevo modo de visibilidad de lo pictórico, apropiado para acoger una pintura contemporánea que, sin embargo, desdeña. El segundo, al celebrar una pintura nueva, la proyecta en un futuro "abstracto" de la pintura que aún no existe.

Tomo mi primer ejemplo del trabajo sobre Chardin que publicaron los hermanos Goncourt en 1864: "Sobre uno de estos fondos sordos y revueltos que él sabe capturar tan bien, y en donde se mezclan vagamente el frescor de cuevas con las sombras de cantina, sobre una de esas mesas de tonos musgo, de mármol terroso, que suelen llevar su firma, Chardin derrama platos de un postre -hete aquí el terciopelo afelpado del durazno, la transparencia ambarina de la uva blanca, la escarcha azucarada de la ciruela,

la púrpura húmeda de las fresas, el grano tupido del moscatel y su vaho azulado, la piel arrugada y verrugosa de la naranja, el encaje de los melones bordados, la cuperosis de las viejas manzanas, los nudos de la corteza del pan, la corteza lisa del castaño y hasta la madera de la avellana. [...] Aquí, en este rincón, sólo hay una brizna de pincel, una pincelada de brocha que se seca. Y, en esta brizna de pintura, una nuez se abre, se acurruca en su cáscara, muestra todos sus cartílagos, aparece en todos los detalles de su forma y su color".[30]

Una intención ordena todo este texto: transformar los datos figurativos en acontecimientos de la materia pictórica, que traducen los estados metamórficos de la materia. Se podría resumir con facilidad la operación a partir de las últimas líneas: la apertura de la nuez, la aparición de la figura en la brizna del pincel y pincelada de brocha seca. Lo "matèrico" de la descripción de los Goncourt anticipa una gran forma de visibilidad de la "autonomía" pictórica: el trabajo de la materia, de la pasta de color que afirma su dominio sobre el espacio del cuadro. En el cuadro de Chardin configura un futuro de impresionismo, de expresionismo abstracto o de *action-painting.* También anticipa un futuro de descripciones y teorizaciones: pensamiento de lo informe a lo Bataille, de la *mimesis* originaria a lo Merleau-Ponty o del diagrama deleuziano, operación de una mano que anula algo visible para producir otro: una visibilidad "táctil", la visibilidad del gesto de la pintura remplazada por la de su resultado. La naturaleza muerta doméstica no tiene, en este sentido, privilegio. La descripción de grandes cuadros religiosos de Rubens obedece al mismo principio: "Jamás un pincel ha enrollado y desenrollado más furiosamente pedazos de carne, anudado y desanudado racimos de cuerpos, engañado a la grasa y a los tipos".[31]

Esta transformación de lo visible en táctil y de lo figurativo en figurai sólo es posible mediante un trabajo muy determinado de

[30] Edmond y Jules de Goncourt, L'art *du XVIIIe siècle,* textos reunidos y presentados por J. P Bouillon, Hermann, 1967, p. 82-84.
[31] *Ibid.,* p. 59.

las palabras del escritor. Es primero el modo deíctico del enunciado, modo de la presencia manifestada por el juego de una lateralización que nos muestra Chardin "derramando" los postres, es decir, transformando la representación de la mesa en un gesto de proyección que vuelve equivalentes el acto de derramar el color y el de poner la mesa. Es luego el torbellino de adjetivos y metáforas que logran articular dos operaciones contradictorias. Transforman las características de las frutas representadas en estados sustanciales de la materia. El ámbar, la escarcha, el vaho, la madera o el musgo de una materia viva asumen el lugar de la uva, las ciruelas, las avellanas y de la mesa de la naturaleza muerta representada. Pero, al mismo tiempo, confunden sistemáticamente las identidades de los objetos y los límites entre los reinos. Así, el encaje del melón, las arrugas de la naranja o la cuperosis de la manzana prestan a las plantas rasgos del rostro o de los trabajos humanos, mientras que el musgo, el frescor y el vaho transforman el elemento sólido en elemento líquido. Las dos operaciones conducen al mismo resultado. Los tropos del lenguaje cambian el estatuto de los elementos pictóricos, transforman las representaciones de frutas en tropos de la materia.

Esta transformación es bastante más que una relectura de esteta. Los Goncourt registran y configuran al mismo tiempo una nueva visibilidad del hecho pictórico, una visibilidad de tipo estético en la que la relación de coalescencia entre el espesor de la materia pictórica y la materialidad del gesto de pintar se impone en el lugar del privilegio representativo de la forma que organizaba y anulaba la materia. Elaboran el nuevo régimen de visibilidad que posibilita una nueva práctica pictórica. Para ello no es necesario que aprecien la nueva pintura. Se ha observado con frecuencia: los Goncourt elaboran con respecto a Chardin, Rubens o Watteau, la visibilidad de los lienzos impresionistas. Pero ninguna ley de concordancia necesaria los obliga a acomodar la máquina de visión construida de esa manera en los lienzos de los innovadores. Para ellos la novedad pictórica ya está realizada, ya está presente en el presente que teje el entrelazamiento de sus tropos de lenguaje con las pinceladas y las figuras de Chardin. Cuando los innovado-

res quieren igualar en forma directa los juegos físicos de la luz y los plumeados del color, entorpecen el trabajo de la metáfora. Se podría decir, en términos deleuzianos, que hacen diagramas que siguen siendo diagramas. Pero si Deleuze nos permite comprender por qué Edmond de Goncourt no puede ver los cuadros que ha vuelto visibles, tal vez éste último nos permita, por el contrario, comprender lo que Deleuze, para preservar la idea de la pintura como trabajo sensorial sobre la sensación, trata de dejar de ver: el diagrama pictórico sólo vuelve visible si su trabajo se vuelve equivalente al de la metáfora, si un habla construye esa equivalencia.

Construir esa equivalencia es instaurar la solidaridad de una práctica y de una forma de visibilidad. Pero esta solidaridad no es una contemporaneidad necesaria. Se afirma, al contrario, a través de un juego de desajustes temporales que separan la presencia pictórica de toda epifanía del presente. Los Goncourt ven el impresionismo ya realizado en la obra de Chardin. Lo ven porque han producido la visibilidad mediante un trabajo de des-figuración. La desfiguración ve la novedad en el pasado. Pero constituye el espacio discursivo que vuelve la novedad visible, que le construye una mirada en el propio desajuste de las temporalidades. El desajuste es entonces tanto prospectivo como retrospectivo. No ve la novedad exclusivamente en el pasado. En la obra del presente también puede ver posibilidades aún no realizadas de la pintura.

Es lo que nos muestra otro texto crítico, el que Albert Aurier dedica en 1890 a La *visión tras el sermón* de Gauguin (también conocido como La *lucha de Jacob con el ángel).* Este texto es el manifiesto de una nueva pintura, una pintura que ya no representa la realidad sino que traduce las ideas en símbolos. Sin embargo, este manifiesto no procede por medio de la argumentación polémica. Procede por medio de una descripción des-figurativa. Esta descripción usa los artificios del relato enigmático. Opera en el desfase entre lo que se ve y lo que no se ve para imponerle un nuevo estatuto a lo visible de la pintura:

"Lejos, muy lejos, en una fabulosa colina en donde el suelo parece bermellón rutilante, se da la lucha bíblica de Jacob con el Ángel.

"Mientras estos dos gigantes de leyenda, que el alejamiento transforma en pigmeos, libran su formidable batalla, unas mujeres miran, interesadas e ingenuas, sin comprender mucho, sin duda, de lo que sucede allí, en esa fabulosa colina enrojecida. Son dos campesinas. Y por la envergadura de sus sombreros blancos extendidos como alas de gaviota, por los típicos estampados de sus pañoletas, y por las formas de sus vestidos o sus camisolas, se las supone originarias de Bretaña. Sus actitudes son respetuosas y sus rostros, el rostro de asombro de criaturas simples que escuchan extraordinarios cuentos un poco fantásticos que una boca incontestable y reverenciada afirma. Las creeríamos en una iglesia, tan silenciosa es su atención, tan recta, tan respetuosa, tan devota es su disposición; las creeríamos en una iglesia, con un ligero olor de incienso y de oración entre las alas blancas de sus sombreros y con una voz respetada de viejo cura que planea por encima de sus cabezas... Sí, sin duda, en una iglesia, en alguna pobre iglesia de algún pobre pequeño pueblo bretón... Pero ¿dónde están, entonces, los pilares enmohecidos y verdosos? ¿Dónde están los muros lechosos con el ínfimo vía crucis monolitográfico? ¿Dónde el púlpito de pino? ¿Dónde el viejo cura que predica? [...] Y ¿por qué allá lejos, muy lejos, la aparición de esta colina fabulosa, donde el suelo parece bermellón rutilante?...

"¡Ah! Es que los pilares enmohecidos y verdosos y los muros lechosos y el pequeño vía crucis cromolitográfico y el púlpito de pino y el viejo cura que predica han, luego de unos minutos, desaparecido, ¡ya no existen para los ojos y las almas de las buenas campesinas bretonas!... ¿Qué detalle maravillosamente conmovedor, qué luminosa hipotiposis, extrañamente apropiadas para los bastos oídos de su auditorio palurdo, ha encontrado este Bossuet balbuceante de aldea? Todas las materialidades ambientales se han disipado en vapores, han desaparecido; el propio evocador se ha borrado, y ahora su voz, su pobre vieja lamentable Voz farfulladora, se ha vuelto visible, imperiosamente visible, y esas campesinas de sombreros blancos contemplan su Voz con esa atención ingenua y devota, y es su Voz, esa visión aldeanamente fantástica, aparecida

allá, en la lejanía, su Voz, esa colina fabulosa, donde el suelo es de color bermellón, ese país de sueño infantil, donde los dos gigantes bíblicos, transformados en pigmeos por el alejamiento, libran su dura y formidable batalla!..."[32]

Esta descripción es construida por el juego de una puesta en enigma y de sustituciones, poniendo tres cuadros en uno. Hay un primer cuadro: unas campesinas en una pradera miran a los luchadores a lo lejos. Pero este aparecer se denuncia como incoherente y solicita el segundo cuadro: para estar así vestidas y tener esas actitudes, las campesinas no deben estar en una pradera. Deben estar en una iglesia. Entonces se evoca lo que normalmente sería el cuadro de esta iglesia: un cuadro de género con decorado miserable y personajes grotescos. Pero este segundo cuadro que les daría a los cuerpos recogidos de las campesinas un cierto marco -el marco de una pintura costumbrista realista y regionalista- no está allí. El cuadro que vemos es justamente su refutación. Debemos entonces, a través de esta refutación, ver un tercer cuadro, es decir, ver el cuadro de Gauguin desde un nuevo ángulo. El espectáculo que nos presenta no tiene lugar real. Es netamente ideal. Las campesinas no ven ninguna escena realista de predicación y de lucha. Ven -y vemos- la Voz del predicador, es decir, la palabra del Verbo que pasa por esta voz. Esta palabra dice la lucha legendaria de Jacob con el Ángel, de la materialidad terrenal con la idealidad celestial.

De esta manera, la descripción es una sustitución. Pone una escena de palabra en lugar de otra. Elimina la historia con la que acordaba la pintura representativa y la escena de palabra a la que se ajustaba la profundidad espacial. Las sustituye otra "palabra viva", la palabra de la Escritura. Y el cuadro aparece como el lugar de una conversión. Lo que vemos, según Aurier, no es una escena de la vida campesina, es simplemente una superficie ideal en la que las ideas se expresan mediante signos, convirtiendo las formas figurativas en palabras de un alfabeto propio de la pintura. La descripción entonces le cede el lugar a un discurso neo-plató-

[32] G. Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture,* L'Échoppe, 1991, p. 15-16.

nico que nos muestra en el cuadro de Gauguin la novedad de un arte abstracto en el que las formas visibles son sólo signos de la idea invisible: un arte en ruptura con la tradición realista y con su última novedad, el impresionismo. Al evacuar el cuadro de género que debería haber estado allí, Aurier lo reemplaza por la correspondencia entre la pureza "ideal" del cuadro abstracto y la visión beatífica del auditorio "ingenuo". Sustituye la relación representativa por la relación expresiva entre la idealidad abstracta de la forma y la expresión de un contenido colectivo de conciencia. Este espiritualismo de la forma pura es simétrico a lo matèrico del gesto pictórico, tal como mostraban los Goncourt. La oposición recorre claramente todo el siglo XIX: Rafael y la pureza italiana de la forma contra Rembrandt/Rubens y la epifanía holandesa de la materia sensible. Sin embargo, se limita a repetir la vieja querella del dibujo y el color. La propia querella se percibe en la elaboración de una nueva visibilidad de la pintura. Ideismo y materismo contribuyen por igual a la formación de la visibilidad de una pintura "abstracta" -no necesariamente una pintura sin figuración, sino una pintura que oscila entre la pura actualización de las metamorfosis de la materia y la traducción en líneas y colores de la pura fuerza de la "necesidad interior".

Se objetaría, por supuesto, la demostración de Aurier de que lo que vemos en el lienzo no son signos sino formas figurativas bien identificables. Los rostros y las poses de las campesinas están esquematizados. Pero este esquematismo las acerca menos a la Idea platónica que a las figuras publicitarias que todavía hoy adornan las tortas de Pont-Aven. La escena de la batalla está a una distancia incierta, pero la relación de la visión con el semicírculo de campesinas sigue estando ordenada según una lógica representativa coherente. Y los espacios compartimentados del cuadro siguen conectados entre sí por una lógica visual coherente con la lógica narrativa. Petra afirmar la ruptura radical entre la antigua pintura "materialista" y una nueva pintura ideal, Aurier debe exceder considerablemente lo que vemos sobre el lienzo. Debe liberar por medio del pensamiento las playas de color aún coordenadas según una lógica narrativa y transformar las figuras esque-

matizadas en esquemas abstractos. En el espacio de visibilidad que su texto le construye, el cuadro de Gauguin ya es un cuadro como los que pintará y justificará Kandinsky: una superficie en la que las líneas y los colores se convierten en signos expresivos que obedecen únicamente a la limitación de la "necesidad interior".

La objeción simplemente corroboraría lo siguiente: la "necesidad interior" del lienzo abstracto se construye a sí misma sólo en el dispositivo en el que las palabras trabajan sobre la superficie pintada para construirle otro plano de inteligibilidad. Ello equivale a decir que la superficie plana del cuadro es una cosa distinta a la evidencia conquistada de la ley de un *medium.* Es una superficie de disociación y de desfiguración. El texto de Aurier instala por anticipado algo propio de la pintura, una pintura "abstracta". Pero también sustrae por anticipado cualquier identificación de este "propio" de la ley de una superficie o de un material. El permiso otorgado a la lógica representativa no es la simple afirmación de la materialidad sensible del cuadro, recusando todo sometimiento al discurso. Es un nuevo modo de la correspondencia, del "como" que conectaba la pintura con la poesía, las figuras plásticas con el orden del discurso. Las palabras ya no prescriben, como historia o como doctrina, lo que deben ser las imágenes. Se convierten a sí mismas en imágenes para hacer mover las figuras del cuadro, para construir esa superficie de conversión, esa superficie de formas-signos que es el verdadero *medium* de la pintura, un *medium* que no se identifica con la propiedad de ningún soporte y ningún material. Las formas-signos que el texto de Aurier hace ver en la superficie del cuadro de Gauguin se prestan a ser refiguradas de distintas maneras, en la pura llanura del "lenguaje de las formas" abstracto, pero también en todas las combinaciones de lo visual y lo lingüístico que presentarán los collages cubistas o dadaístas, los desvíos del pop art, los *décollages* de los nuevos realistas o las escrituras desnudas del arte conceptual. El plano ideal del cuadro es un teatro de la desfiguración, un espacio de conversión donde la relación de las palabras y las formas visuales anticipa las desfiguraciones visuales aún por venir.

He hablado del teatro. No es una "simple metáfora". La disposición en forma circular de las campesinas dando la espalda a los espectadores y absorbidas por el espectáculo lejano evidentemente nos recuerda los ingeniosos análisis de Michael Fried, que inventa una modernidad pictórica concebida como anti-teatro, como inversión del movimiento de los actores hacia el público. La paradoja evidentemente reside en que este anti-teatro viene directamente del teatro, muy precisamente de esta teoría naturalista del "cuarto muro" inventada por un contemporáneo de Gauguin y Aurier: la teoría de una acción teatral que fingiría ser invisible, no ser vista por ningún público, ser nada más que la vida en su pura similitud con sí misma. Pero la vida en su pura similitud, la vida no "mirada", no constituida en espectáculo, ¿qué necesidad tendría de hablar? El sueño "formalista" de una pintura que da la espalda al espectador para cerrarse en sí misma, para adherir a la superficie que le es propia, podría ser nada más que la otra cara del mismo sueño identitario. Haría falta una pintura pura, muy separada del "espectáculo". Pero en primer lugar el teatro no es el "espectáculo", no es el lugar "interactivo", ese lugar que llama al público a terminar la obra, que denuncia Fried. El teatro es antes que nada el espacio de visibilidad de la palabra, el espacio de las traducciones problemáticas de lo que se dice en lo que se ve. Está claro, entonces, que es el lugar de manifestación de la impureza del arte, el "*medium*" que muestra claramente que no hay nada propio del arte ni de ningún arte, que las formas no van sin las palabras que las colocan en la visibilidad. La disposición "teatral" de las campesinas de Gauguin sólo instaura la "llanura" del cuadro a costa de hacer de esa superficie una interfaz que desplaza las figuras en el texto y el texto en las figuras. La superficie no es tal sin las palabras, sin las "interpretaciones" que la vuelven pictórica. De cierta manera, ya era la lección de Hegel y el sentido del "fin del arte". Cuando la superficie ya no se desdobla, cuando ya no es nada más que el lugar de proyección de los pigmentos, señalaba Hegel, ya no hay arte. Es común hoy en día interpretar esta tesis en un sentido nihilista. Hegel hubiera condenado de antemano el arte por el arte

al destino de "lo que sea" o mostrado que ya no había, a partir de ese momento, obras, sino "sólo interpretaciones". Me parece que la tesis implica otra lectura. Es verdad que Hegel, por su cuenta, dio vuelta la página del arte, puso el arte en su página, la del libro que expresa en pasado el modo de su presencia. Ello no quiere decir que por anticipado haya dado vuelta la página en lugar de nosotros. Nos dio más bien un aviso: el presente del arte está siempre en el pasado y en el futuro. Su presencia está siempre en dos lugares a la vez. Nos dice, en resumen, que el arte está vivo siempre que esté fuera de sí mismo, siempre que haga otra cosa que sí mismo, siempre que se desplace en una escena de visibilidad que es siempre una escena de *desfiguración.* Lo que desalienta por anticipado no es el arte, es el sueño de su pureza. Es esa modernidad que pretende dar a cada arte su autonomía y a la pintura su propia superficie. Allí hay con qué alimentar algunos resentimientos contra los filósofos que "hablan demasiado".

IV
La superficie del *design*[33]

Si hablo aquí del *design,* no es como historiador del arte ni como filósofo de la técnica. No soy ninguno de los dos. Lo que me interesa es la manera en que, al trazar líneas, al disponer palabras o al repartir superficies, uno también dibuja divisiones del espacio común. Es la manera en que, al reunir palabras o formas, uno no define simplemente formas del arte sino ciertas configuraciones de lo visible y lo pensable, ciertas formas de habitar el mundo sensible. Estas configuraciones que son a la vez simbólicas y materiales, atraviesan las fronteras entre las artes, los géneros y las épocas. Atraviesan las categorías de una historia autónoma de la técnica, el arte o la política. Desde este punto de vista abordaré la siguiente pregunta: ¿cómo redefinen la práctica y la idea del *design,* tal como se desarrollan al principio del siglo XX, el lugar de las actividades del arte en el conjunto de prácticas que configuran el mundo sensible dividido -las de los creadores de mercancías, aquellos que las exponen en sus vidrieras o que ponen sus imágenes en los catálogos, las de los constructores de edificios o afiches que edifican el "mobiliario urbano", así como también de las políticas que proponen nuevas formas de comunidad en torno a ciertas instituciones, prácticas o equipamientos ejemplares, por ejemplo *la electricidad de los soviets*? Ésa es la perspectiva que orientará mi planteo. En cuanto al método, será el de las adivinanzas elementales en el que se pregunta qué semejanza o qué diferencia existe entre dos cosas.

33 "La superficie del *design*" conoció una primera publicación bajo el título de "Las ambivalencias del diseño gráfico" en la obra colectiva *Design... Graphique?* dirigida por Annik Lantenois (École regionales des Beaux-Arts de Valence, 2002).

En este caso, la pregunta se podría formular así: ¿qué semejanza existe entre Stéphane Mallarmé, poeta francés que en 1897 escribe *Una tirada de dados jamás abolirá el azar,* y Peter Behrens, arquitecto, ingeniero, diseñador alemán que, diez años más tarde, se ocupa de diseñar los productos, publicidades y hasta los edificios de la compañía eléctrica AEG (*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*)? Es una pregunta aparentemente idiota. Stéphane Mallarmé es conocido como autor de poemas cada vez más raros, cada vez más breves y quintaesenciados, a medida que elabora su arte poético. Este último se resume generalmente gracias a la oposición entre dos estados de la lengua: un estado bruto que sirve para la comunicación, para la descripción, para la enseñanza, y por lo tanto para un uso de la palabra análogo a la circulación de las mercancías y del dinero, y un estado esencial que "traspone un hecho de naturaleza en su casi desaparición vibratoria" para hacer que aparezca la "noción pura".

¿Qué relación existe entre un poeta así definido y Peter Behrens, ingeniero al servicio de una gran marca que produce bombillas, calentadores o aparatos de calefacción? A diferencia del poeta, Behrens se dedica a la producción en serie de equipamientos utilitarios. Además, es partidario de una visión unificada y funcionalista. Pretende someter todo a un mismo principio de unidad, desde la construcción de talleres hasta el logograma y las publicidades de la marca. Quiere reducir los objetos producidos a un determinado número de formas "típicas". Lo que llama "dar estilo" a la producción de su empresa supone que a los objetos e iconos que le proponen al público se les aplique un mismo principio: desvincular los objetos y sus imágenes de toda belleza decorativa, de todo lo que responde a las rutinas de los consumidores o comerciantes y sus sueños un poco ingenuos de lujo y voluptuosidad. Quiere reducir los objetos e iconos a formas esenciales, motivos geométricos, curvas simplificadas. Según este principio, quiere que el diseño de los objetos se acerque más a su función, y que el diseño de los iconos que los representan se acerque más a la información que éstos deben brindar sobre sí mismos.

¿Qué hay en común entre el príncipe de los estetas simbolistas y el ingeniero de la gran producción utilitaria? Dos cosas esenciales. Primero, un común denominador sirve para conceptualizar lo que hacen uno y otro. Peter Behrens opone sus formas simplificadas y funcionales a las formas recargadas o a las tipografías góticas en boga en la Alemania de su época. Se refiere a estas formas simplificadas como "tipos". Este término parece bastante alejado del poema simbolista. Evoca a priori la estandarización de los productos, como si el artista ingeniero anticipase la cadena de producción. El culto de la *línea* pura y funcional une, en efecto, tres sentidos de la palabra. Retoma el viejo privilegio clásico del dibujo por sobre el color, pero lo desvía. En efecto, pone este culto "clásico" de la línea al servicio de otra *línea,* la de los productos que distribuye la unidad de la marca AEG para la que trabaja. De esta manera, opera un desplazamiento de los grandes cánones clásicos. El principio de unidad en la diversidad se convierte en el de la imagen de marca que se distribuye en el conjunto de los productos de esa marca. Esta *línea* que es a la vez el diseño gráfico y la línea de los productos puestos al alcance del público destina a ambas, en última instancia, a una tercera *línea,* esa cadena automatizada que en inglés se dice *assembly line.*

Sin embargo, Peter Behrens tiene algo en común con Stéphane Mallarmé; es precisamente la palabra pero también la idea de "tipo". Porque también Mallarmé propone "tipos". El objeto de su poética no es el ensamblaje de palabras preciosas y perlas raras, es el trazado de un dibujo. Todo poema es para él un trazado que abstrae un esquema fundamental de los espectáculos de la naturaleza o de los accesorios de la vida, y los transforma en algunas formas esenciales. Ya no son espectáculos que se ven ni historias que se cuentan, sino eventos-mundo, esquemas de mundo. En la obra de Mallarmé todo poema asume una forma analógica típica: el abanico que se abre y repliega, la espuma que se desfleca, la cabellera que se despliega, el humo que se disipa. Son siempre esquemas de aparición y desaparición, de presencia y ausencia, de pliegue y despliegue. Pero a estos esquemas, a estas formas

abreviadas o simplificadas, los llama "tipos". Y buscará el principio por el lado de una poesía gráfica: una poesía idéntica a una escritura del movimiento en el espacio cuyo modelo se da a través de la coreografía, a través de cierta idea del ballet. Este es para él una forma de teatro en el que ya no se producen personajes psicológicos sino tipos gráficos. Con la historia y el personaje desaparece ese juego de la semejanza en el que los espectadores se reúnen para disfrutar del espectáculo de su propia imagen adornada en el escenario. Mallarmé contrasta esta escena con la danza concebida como una escritura de tipos, una escritura de gestos, más esencial que cualquier escritura trazada por una pluma.

La definición que da nos permite delimitar la relación entre el propósito del poeta y el del ingeniero. "El juicio o la acción que se afirma lo convierte en ballet. La bailarina no es una mujer que baila, por los siguientes motivos yuxtapuestos: no es una mujer sino una metáfora que resume uno de los aspectos elementales de nuestra forma: espada, copa, flor, etc., y no baila, harían falta unos párrafos en prosa tanto dialogada como descriptiva para expresar por escrito lo que sugiere, por el prodigio de los abreviados o de los impulsos, con una escritura corporal. Poema despejado de cualquier aparato de escriba".

Este poema despejado de cualquier aparato de escriba puede acercarse a esos productos de la industria y a esos símbolos de los productos de la industria, abstractos, separados del consumo de las semejanzas y las bellezas -ese consumo "estético" que complementa lo ordinario de la circulación de las mercancías, las palabras y el dinero. El poeta tanto como el ingeniero pretende contrastar esto con el lenguaje de la forma simplificada, un lenguaje gráfico.

Si es necesario sustituir el decoro de los objetos o de las historias con estos tipos, es porque las formas del poema, como las del objeto, son también formas de la vida. Es el segundo rasgo que acerca al poeta al casi nada del ingeniero artista que fabrica en serie. Para ambos los tipos trazan la figura de una cierta comunidad sensible. El trabajo de *designer* de Behrens aplica los principios del *Werkbund,* que exigen restaurar "el estilo", contra

la multiplicación de *los* estilos ligada a la anarquía capitalista y mercantil.[34] El *Werkbund* aspira a la adecuación de la forma y el contenido. Pretende que la forma del objeto sea adecuada a su cuerpo, y adecuada a la función que debe cumplir. Pretende que las formas de existencia de una sociedad traduzcan el principio interior que la hace existir. Esta adecuación de la forma de los objetos a su función y de sus iconos a su naturaleza está en el centro de la idea de "tipo". Los tipos son los principios formadores de una nueva vida común en donde las formas materiales de la vida estarían animadas por un principio espiritual común. En el tipo, la forma industrial y la forma artística se unen. La forma de los objetos es entonces un principio formador de formas de vida.

Pero los tipos mallarmeanos implican preocupaciones similares. Se cita a menudo el texto sobre Villiers de l'Isle Adam, en el que Mallarmé habla del "gesto insensato de escribir". Se lo utiliza para ilustrar el tema del poeta nocturno del silencio y de lo imposible. Pero hay que leer la oración en su contexto. ¿En qué consiste este "gesto insensato de escribir"? Mallarmé responde: "recrear todo con reminiscencias para comprobar que uno está allí donde debe estar". "Recrear todo con reminiscencias". "Recrear todo con reminiscencias" es el principio del poema quintaesenciado pero también es el del diseño y el esquematismo publicitario. Para Mallarmé el trabajo poético es un trabajo de simplificación. Como los ingenieros, sueña con un alfabeto de formas esenciales, en base a las formas ordinarias de la naturaleza y del mundo social. Estas reminiscencias, estas creaciones de formas abreviadas responden a la exigencia de constituir una residencia en la que el hombre esté en su casa. Esta preocupación entra en resonancia con esa unidad de la forma y el contenido de una existencia que apunta al concepto de estilo según Behrens. El mundo de Mallarmé es un mundo de artefactos que representan estos tipos, estas formas esenciales. Este mundo de

[34] Los fundamentos del pensamiento del *Werkbund* y de *Behrens* se analizan en el libro de Frederic J. Schwartz: *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World* War, Yale University Press, 1996.

artefactos debe consagrar la residencia humana, comprobar que uno está allí donde está. Porque en la época en la que escribe Mallarmé esta certeza está en duda. Con las antiguas pompas de la religión y de la monarquía se pierden las formas tradicionales de simbolización de una grandeza común. Y el problema es reemplazarlas para darle a la comunidad su "sello".

Un texto célebre de Mallarmé habla de sustituir "la sombra de antaño" -es decir, la religión y el cristianismo en particular- por una "magnificencia cualquiera": una grandeza humana que se constituiría de cualquier cosa, de una recolección de objetos, elementos tomados al azar para darles una forma esencial, la forma de un tipo. Los tipos de Mallarmé son entonces el sustituto de los sacramentos de la religión, con la diferencia de que no se consume la carne y la sangre de ningún salvador. Al sacrificio eucarístico se contrapone en efecto el puro gesto de la ascensión, la consagración del artificio y de la quimera humanas como tales.

Entre Mallarmé y Behrens, entre el poeta puro y el ingeniero funcionalista, existe este lazo singular: una misma idea de las formas simplificadas y una misma función que se atribuye a esas formas -definir una nueva textura de la vida común. Sin duda estas preocupaciones comunes se expresan por vías muy diferentes. El ingeniero *designer* pretende volver por debajo de la diferencia entre arte y producción, entre utilidad y cultura, y hacia la identidad de una forma primordial. Busca este alfabeto de los tipos por el lado del trazado geométrico y el acto productivo, en la primacía de la producción sobre el consumo y el intercambio. Por su parte, Mallarmé amplía el mundo natural y el mundo social con un universo de artefactos específicos que pueden ser los fuegos artificiales del 14 de julio,[35] los trazados desvanecedores del poema o las chicherías de las que se rodea la vida privada. Y sin duda el ingeniero *designer* posicionaría

[35] [El 14 de Julio es la fiesta nacional francesa. En esa fecha se conmemora la fiesta de la Federación de 1790 que celebraba el fin de la monarquía absoluta y el primer aniversario de la toma de la Bastilla. *N.* de *T.]*

este proyecto mallarmeano del lado de la iconografía simbolista, la del *Jugendstil* en el que ve la simple decoración del mundo mercantil, pero sin embargo separa la preocupación por la estilización de la vida de la estilización de su mobiliario.

Una figura intermediaria nos podría ayudar a pensar esta proximidad en la distancia o esta distancia en la proximidad entre el poeta Mallarmé y el ingeniero Behrens: una figura que permanece en la frontera del poema coreográfico y la imagen publicitaria. Entre estos espectáculos coreográficos en que Mallarmé busca el nuevo modelo del poema, retiene aquel que brinda Loïe Fuller. Loïe Fuller es un personaje casi olvidado hoy en día. Sin embargo, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, jugaba un papel emblemático en la elaboración de un nuevo paradigma del arte. De hecho, su danza es de una naturaleza particular. Loïe Fuller no traza figuras con sus pies. Permanece estática. Baila con su vestido que despliega y repliega, convirtiéndose en fuente, llama o mariposa. Juegos de focos iluminan sus pliegues y despliegues, transformándolos en fuegos artificiales y convirtiendo a Loïe Fuller en una estatua luminosa, uniendo la danza, la escultura y el arte de la luz en una obra de tipo hipermediático. Es así que ella se convierte en emblema gráfico ejemplar de la era eléctrica. Pero su icono no permanece allí. En esa época, Loïe Fuller se reproducía bajo todas las formas. Aparecía como mujer-mariposa, ejemplar del estilo Secesión, en los dibujos con pluma de Koloman Moser. Se convertía en florero o lámpara antropomórfico en las producciones del art decó. También se convertía en icono publicitario, y a este título la encontramos en los afiches de la marca Odol según un principio simple: las letras Odol se proyectan en los pliegues del vestido a la manera de proyecciones luminosas de la escena.

Es evidente que no pongo este ejemplo por casualidad. Esta figura nos permite pensar la proximidad y la distancia entre los tipos de poeta y los tipos de ingeniero. Odol, marca de gargarismo alemana, como AEG, era en esa época una firma pionera por sus investigaciones en materia de diseño publicitario, por la elaboración de su imagen de marca. Ofrece un paralelo intere-

sante con los principios del *design* a lo Behrens. Por un lado, su *design* se le acerca: la botella tiene un diseño simple y funcional, intangible durante decenios. Pero por otro lado, se le opone: en los afiches, la botella se relaciona a menudo con paisajes románticos. Un afiche muestra un paisaje de Böcklin en el frasco. En otro, las letras "*Odol*" dibujan un anfiteatro griego en un paisaje que evoca las ruinas de Delfos. A la unidad funcionalista del mensaje y la forma se oponen estas formas de sensibilización extrínsecas que relacionan el gargarismo utilitario con el decorado de sueño. Pero tal vez hay un tercer nivel en donde los antagonistas se reúnen. Estas formas "extrínsecas" en cierto sentido no lo son. El diseñador de Odol usa el carácter cuasi-geométrico de las letras de la marca para tratarlas como elementos plásticos. Estas letras asumen la forma de objetos tridimensionales que se pasean por el espacio, se reparten en el paisaje griego y dibujan las ruinas del anfiteatro. Esta transformación del significante gráfico en volumen plástico anticipa ciertos usos de la pintura, y Magritte pudo inspirarse en el anfiteatro de Odol para su *Arte de la conversación* en donde una arquitectura de ruinas está construida con letras de manera similar.

Esta equivalencia de lo gráfico y lo plástico puede ser el guión que une los tipos del poeta y los del ingeniero. Visualiza la idea que acosa a los dos, la de una superficie sensible común en la que los signos, formas y actos se igualan. En los afiches *Odol,* los signos alfabéticos son lúdicamente transformados en objetos tridimensionales sometidos a un principios de ilusión perspectivista. Pero esta tridimensionalización de los signos produce precisamente la inversión del ilusionismo pictórico: el mundo de las formas y el de los objetos se conforman con la misma superficie plana, la de los signos alfabéticos. Pero esta superficie de equivalencia de las palabras y las formas propone algo completamente distinto al juego formal: una equivalencia entre las formas del arte y las formas del material de la vida. Esta equivalencia ideal se literaliza en las letras que también son formas. Unifica el arte, el objeto y la imagen más allá de lo que opone los adornos del poema o del diseño simbolista, gobernados por

la idea del "misterio", al rigor geométrico y funcional del *design* del ingeniero.

Tal vez tenemos aquí la solución de un problema que se plantea con frecuencia. Los comentaristas que estudian el nacimiento del *design* y su relación con la industria y la publicidad se interrogan acerca de la ambivalencia de sus formas y del desdoblamiento de personalidad de sus inventores. Es así que un hombre como Behrens aparece primero en el papel funcional del consejero artístico de la compañía de electricidad, cuyo arte consiste en diseñar objetos que se venden bien y en hacer catálogos y afiches que estimulan las ventas. De esta manera se convierte en el pionero de la estandarización y la racionalización del trabajo. Pero, al mismo tiempo, ubica toda su actividad bajo el signo de una misión espiritual: dar a la sociedad, a través de la forma racional del proceso de trabajo, de los productos fabricados y del *design,* su unidad espiritual. La simplicidad del producto, su estilo adecuado a su función es bastante más que una "imagen de marca", es la marca de una unidad espiritual que debe unificar la comunidad. Behrens hace referencia a menudo a los escritores y teóricos ingleses del siglo XIX, ligados al movimiento *Arts and Crafts.* Este último buscaba reconciliar arte e industria a través de las artes aplicadas y la revaloración de la artesanía. Para explicar su trabajo de ingeniero-racionalizador, Behrens invoca a las grandes figuras de esta corriente, Ruskin y William Morris. Pero, ¿ellos no elaboraron, en pleno siglo XIX, una fantasía de apariencia neo-gótica, oponiendo al mundo de la industria, a la fealdad de sus productos y a la servidumbre de sus trabajadores, una visión nostálgica de artesanos asociados en gremios, realizando bellas obras, confeccionando con la alegría y piedad de artistas objetos que se convierten a la vez en el decorado artístico de la vida modesta y en los medios de su educación?

La pregunta, entonces, es: ¿cómo esta ideología nostálgica, neo-gótica y espiritualista pudo nutrir en la obra de William Morris una idea del socialismo y un compromiso socialista que no es un simple entusiasmo de esteta, sino una práctica de militante presente en el terreno de las luchas sociales? ¿Cómo pudo esta idea,

al pasar de Inglaterra a Alemania, convertirse en la ideologia modernista-funcionalista del *Werkbund* y de la *Bauhaus* y, en el caso de Behrens, en la ideologia de una ingeniería funcional, puesta al servicio de los fines precisos de una asociación industrial?

La primera respuesta consiste en decir que una ideología es la cobertura cómoda de la otra. Las fantasías de artesanos reconciliados con la bella obra y la fe colectiva de antaño serían la mistificación espiritualista propensa a esconder una realidad completamente opuesta: una sumisión a los principios de la racionalidad capitalista. Cuando Peter Behrens llega a ser el consejero artístico de AEG y usa los principios de Ruskin para diseñar los logos y las publicidades de la firma, el idilio neogótico revelaría su verdad prosaica, es decir, la cadena de producción.

Es una manera de explicar las cosas, pero no es la más interesante. Antes que oponer realidad e ilusión, la mistificación y su verdad, más vale buscar el elemento común a la "fantasía neogótica" y al principio modernista/productivista. El elemento común es la idea de la reconfiguración de un mundo sensible común a partir de un trabajo sobre sus elementos de base, sobre la forma de los objetos de la vida cotidiana. Esta idea común puede traducirse en el retorno al artesanado, al socialismo, a la estética simbolista y al funcionalismo industrial. El neogotismo y funcionalismo, simbolismo e industrialismo tienen un mismo adversario. Todos denuncian la relación implementada entre la producción sin alma del mundo del mercado y el alma de pacotilla puesta en los objetos por su embellecimiento pseudoartístico.

Hace falta recordar que son los "neogóticos" de *Arts and Crafts* quienes, por primera vez, enunciaron ciertos principios retomados luego por la *Bauhaus:* un sillón es bello si primero responde a su función y, por consecuencia, si se simplifica y purifica sus formas y si se suprimen esos tapizados con follajes, niños pequeños, animales que constituían el decorado "estético" de la vida pequeño-burguesa inglesa. Hay algo de eso que está presente en la idea común del símbolo: el símbolo en el sentido estricto, e incluso publicitario, a lo Behrens, y el símbolo a lo Mallarmé o Ruskin.

Un símbolo es primero un signo abreviador. Se lo puede dotar de espiritualidad y darle un alma; se puede, por el contrario, rebajarlo a su función de forma simplificadora. Pero ambos tienen un núcleo conceptual común que autoriza todos los desplazamientos. Ya lo dije respecto del texto de Albert Aurier que convierte La *visión tras el sermón* de Gauguin en un manifiesto del simbolismo en pintura. Las campesinas místicas iconizadas en formas abreviadas, que convierte en símbolos neoplatónicos, son también esas bretonas con sus sombreros y cuellos en forma de abanico, que figuran como iconos publicitarios desde hace casi un siglo en las cajas de las tortas de Pont-Aven. Una misma idea del símbolo abreviador, una misma idea del tipo, une la forma ideal y el icono publicitario.

Existe entonces un núcleo conceptual común que autoriza el desplazamiento entre lo arabesco simbolista y la simbolización publicitaria funcional. De manera parecida, los poetas o pintores, simbolistas y diseñadores industriales convierten el símbolo en elemento abstracto común a la cosa, a la forma y a su idea. La misma idea de una escritura descriptiva de las formas implica múltiples prácticas e interpretaciones. Entre los años 1900 y 1914, los diseñadores de la Secesión pasan de las curvas de las flores venenosas a las construcciones geométricas rigurosas, como si una sola idea del símbolo abreviador informase las dos prácticas. Los mismos principios y los mismos pensadores de la forma artística permiten teorizar la abstracción pictórica y el *design* funcional. Maestros como Alois Riegl -con la teoría del adorno orgánico- y Wilhelm Wöringer -con la teoría de la línea abstracta- han sido, por una serie de malentendidos, los garantes teóricos del futuro-abstracto de la pintura: un arte que expresa únicamente la voluntad -la idea- del artista, a través de los símbolos que son los signos que traducen una necesidad interior. Pero sus textos también han servido de base para la elaboración de un lenguaje abreviado del *design,* en el que se trataba no de constituir un alfabeto plástico de signos puros, sino por el contrario, un alfabeto motivado por formas de objetos cotidianos.

Esta comunidad originaria del signo y la forma, de la forma del arte y la forma del objeto cotidiano, que materializa el dise-

ño de los años 1900, nos puede llevar a revaluar los paradigmas dominantes de la autonomía modernista del arte y de la relación entre las formas del arte y las de la vida. Sabemos cómo la idea de la superficie plana se ha asociado, desde Clement Greenberg, con una idea de la modernidad artística, pensada como una conquista por parte del arte de su propio *medium,* rompiendo con su sumisión a fines exteriores y a la obligación mimètica. Cada arte explotaría sus medios, su *medium,* su material propios. Así, el paradigma de la superficie plana ha servido para constituir una historia ideal de la modernidad: la pintura renunciaría a la ilusión de la tercera dimensión, ligada a la limitación mimètica, para constituir el plano bidimensional del lienzo como su propio espacio. Y el plano pictórico así concebido ejemplificaría la autonomía moderna del arte.

La desgracia de esta visión es que esta modernidad artística ideal no deja de ser saboteada por los perturbadores diabólicos. Malevitch o Kandinsky apenas plantearon el principio, que sobreviene el ejército de dadaístas y futuristas que transforman la pureza del plano pictórico en su opuesto: la superficie de la mezcla de las palabras y las formas, las formas del arte y las cosas del mundo. Se le atribuye fácilmente a la presión de los lenguajes publicitario y propagandista esta perversión que se ve reproducida en los años 1960, cuando el Pop Art invierte la realeza de la pintura bidimensional, reconquistada por la abstracción lírica, e inicia una confusión nueva y duradera de las formas del arte con la manipulación de los objetos de uso y la circulación de los mensajes del comercio.

Tal vez se podría salir de estos escenarios de perversión diabólica al comprender que el paraíso perdido en realidad nunca existió. La llanura pictórica nunca fue sinónimo de una autonomía del arte. La superficie plana siempre fue una superficie de comunicación en donde las palabras y las imágenes se deslizan las unas sobre las otras. Y la revolución antimimética nunca ha significado el abandono de la semejanza. La *mimesis* no era el principio de semejanza, sino el de una cierta codificación y distribución de las semejanzas. Así, la tercera dimensión pictórica tiene por

principio menos la voluntad de brindar la tercera dimensión "tal cual" que el esfuerzo de la pintura por ser "como la poesía", para presentarse como el teatro de una historia e imitar el poder de la palabra retórica y dramática. El orden mimètico se fundaba en la separación *y* la correspondencia de las artes. Pintura y poesía se imitaban, al mantenerse a distancia una de la otra. El principio de la revolución estética antimimética no es, entonces, un "cada uno en su lugar" que limitaría cada arte a su propio *medium.* Es por el contrario un principio de "cada uno en el lugar del otro". La poesía ya no imita la pintura, la pintura ya no imita la poesía. Esto no quiere decir: las palabras de un lado, las formas del otro. Quiere decir todo lo contrario: la abolición del principio que repartía el lugar y los medios de cada uno, separando el arte de las palabras y el de las formas, las artes del tiempo y las del espacio. Significa la constitución de una superficie común en lugar de los campos de imitación separados.

Superficie debe entenderse en dos sentidos. En primer lugar, en el sentido literal. La comunidad entre el poeta simbolista y el diseñador industrial es posible por las mezclas de las letras y formas operadas por la renovación romántica de la tipografía, las nuevas técnicas del grabado o el desarrollo del arte del afiche. Pero esta superficie de comunicación entre las artes es tanto ideal como material. Es por eso que la bailarina muda, que evoluciona seguramente en la tercera dimensión, puede proveerle a Mallarmé el paradigma de una idealidad gráfica, que asegura el intercambio entre la disposición de las palabras y el trazado de las formas, entre el acto de hablar y el de dibujar un espacio. De allí saldrá en especial la disposición tipográfica/coreográfica de la *Tirada de dados,* el manifiesto de una poesía convertida en arte del espacio.

Lo mismo se ve en la pintura. No hay una pureza autónoma que hubiese sido conquistada entre Maurice Denis y Kandinsky para ser en seguida perdida por las mezclas -simultaneístas, dadaístas o futuristas- palabras y formas, inspiradas en el frenesí publicitario o en la estética industrialista. La pintura "pura" y la pintura "impura" descansan sobre los mismos principios. Hacía

alusión anteriormente a la referencia de los promotores del *design* a los mismos autores -Riegl o Worringer- que legitiman la pureza abstracta de la pintura. Dicho de manera más general, es la misma idea de la superficie que da fundamento a la pintura que pone en el lienzo "abstracto" los signos expresivos de la "necesidad interior" y la que mezcla formas puras, extraídas de periódicos y tiquetes de metro o ruedas de relojería. La pintura pura y la pintura "descarriada" son dos configuraciones de una misma superficie hecha de deslizamientos y mezclas.

Esto quiere decir también que no existe un arte autónomo y un arte heterónomo. Aquí de nuevo una cierta idea de la modernidad se traduce en escenario de perversión diabólica: la autonomía ganada a la limitación mimética hubiese sido descarriada en seguida por el activismo revolucionario, alistando el arte al servicio de la política. Más vale economizar la hipótesis de esta pureza perdida. La superficie común sobre la cual las formas de la pintura, al mismo tiempo, se autonomizan y se mezclan con las palabras y las cosas es también una superficie común al arte y al no-arte. La ruptura estética moderna, antimimética no es la ruptura con un arte sometido a la semejanza. Es la ruptura con un régimen del arte en el que las imitaciones eran a la vez autónomas y heterónomas: autónomas en el sentido de que constituían una esfera de producciones verbales o plásticas no sometidas a los criterios de utilidad o de verdad que funcionaban en otro lado; heterónomas en el sentido de que imitaban en su orden propio -en especial por la separación y la jerarquía de los géneros- la repartición social de los lugares y las dignidades. La revolución estética moderna ha operado una ruptura con respecto a este doble principio: es la abolición del paralelismo que alineaba las jerarquías del arte sobre las jerarquías sociales, la afirmación de que no hay sujetos nobles o bajos, que todo es sujeto del arte. Pero también es la abolición del principio que separaba las prácticas de la imitación de las formas y los objetos de la vida ordinaria.

La superficie del diseño consiste en tres cosas: en primer lugar, el plano de igualdad en el que todo se presta al arte; en se-

gundo lugar, la superficie de conversión en la que las palabras, las formas y las cosas intercambian sus papeles; en tercer lugar, la superficie de equivalencia en la que la escritura simbólica de las formas se presta a las manifestaciones del arte puro como a las esquematizaciones del arte utilitario. Esta ambivalencia no marca una captación de lo artístico por parte de lo político. Las "formas abreviadas" son en su mismo principio un recorte estético y político del mundo común: dibujan la figura de un mundo sin jerarquía en donde las funciones se deslizan las unas sobre las otras. La ilustración más bella podría ser la de los afiches diseñados por Rodtchenko para la compañía aérea Dobrolet. Las formas estilizadas del avión y las letras de la marca se unen en formas geométricas homogéneas. Pero esta homogeneidad gráfica es también la homogeneidad entre las formas que sirven para construir los cuadros suprematistas y para simbolizar en forma conjunta el impulso de los aviones Dobrolet y el dinamismo de una nueva sociedad. Es el mismo artista que hace cuadros abstractos y afiches utilitarios que, en ambos casos, trabaja idénticamente para construir nuevas formas de vida. También él usa el mismo principio de homogeneización mediante el plano para los collages que ilustran los textos de Maïakovski y para las fotografías de perspectiva sin eje de las partidas de gimnastas en manifestación. En todos estos casos, la pureza del arte y la asociación de sus formas con las formas de la vida van juntos. Es la respuesta visual a la pregunta teórica que planteaba. El poeta simbolista y el ingeniero funcionalista verifican en una misma superficie la comunidad de su principio.

V
Si existe lo irrepresentable[36]

La pregunta que mi título plantea evidentemente no apela a una respuesta por sí o por *no.* Se inclina más bien por el sí: ¿bajo qué condiciones se pueden declarar irrepresentables ciertos acontecimientos? ¿Bajo qué condiciones se le puede dar a este irrepresentable una figura conceptual específica? Está claro que esta investigación no es neutral. Está motivada por cierta intolerancia respecto del uso inflacionista del concepto de lo irrepresentable y la constelación de los conceptos vecinos: lo impresentable, lo impensable, lo intratable, lo irredimible. Este uso inflacionista efectivamente hace caer bajo un mismo concepto y rodea de un mismo aura de terror sagrado toda una suerte de fenómenos, procesos y conceptos, que van desde la prohibición mosaica de la representación al modo de la Shoá, pasando por el sublime kantiano, la escena primitiva freudiana, el *Gran Vidrio* de Duchamp o el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevitch. El problema entonces es saber cómo y bajo qué condiciones es posible construir semejante concepto que se proponga cubrir unívocamente todas las esferas de la experiencia.

Quisiera introducir esta cuestión de conjunto a partir de una investigación más limitada acerca de la representación como régimen de pensamiento del arte. ¿Qué decimos exactamente cuando decimos que ciertos seres, acontecimientos o situaciones son irrepresentables por los medios del arte? A mi parecer, dos cosas diferentes. Decimos, en un primer sentido, que es imposible

[36] "Lo irrepresentable" conoció una primera publicación en el número 36 de *Genre humain,* dirigida por Jean-Luc Nancy, con el título "El arte y la memoria de los campos" (Otoño-Invierno, 2001).

hacer presente el carácter esencial de la cosa en cuestión. No se lo puede poner bajo la mirada ni encontrarle representante a su medida. No se puede encontrar una forma de presentación sensible adecuada a su idea, o, por el contrario, un esquema de inteligibilidad igual a su potencia sensible. Esta primera imposibilidad alega, entonces, una impotencia del arte.

La segunda, sin embargo, acusa al ejercicio de su poder. Dice que una cosa es irrepresentable por los medios del arte, en razón de la naturaleza misma de estos medios, de tres propiedades características de la representación artística. En primer lugar, esta última se caracteriza por su exceso de presencia, que traiciona la singularidad del acontecimiento o de la situación, rebelde frente a cualquier representación sensible integral. En segundo lugar, este exceso de presencia material tiene como correlato un estatus de irrealidad que sustrae a la cosa representada su peso de existencia. Este juego del exceso y la carencia se opera según un modo de dirección específico que libra la cosa representada a los afectos del placer, el juego o la distancia incompatibles con la gravedad de la experiencia que encierra. Ciertas cosas, se dice entonces, no son de la incumbencia del arte. No pueden conformarse con el exceso de presencia y sustracción de existencia que le son propios y que definen, en términos platónicos, su carácter de simulacro.

Platón opone al simulacro el relato simple, sin artificio, sustraído del juego de la presencia sobreestimada y la existencia minimizada, sustraído también de la duda sobre la identidad de su enunciador. Esta oposición del relato simple al artificio mimético comanda hoy en día la valoración de la palabra del testigo, bajo sus dos figuras. La primera valora el relato simple, que no hace arte sino que sólo traduce la experiencia de un individuo. La segunda, por el contrario, ve en el "relato del testigo" un nuevo modo del arte. Se trata menos de contar el acontecimiento que de dar testimonio de un *ha habido* que excede el pensamiento, no solamente por su propio exceso, sino porque es propio del *ha habido* en general exceder el pensamiento. De esta manera, en la obra de Lyotard en particular, la existencia de acontecimientos que exceden lo pensable convoca un arte que da testimonio de lo

impensable en general, del desacuerdo esencial entre lo que nos afecta y lo que nuestro pensamiento puede dominar. Entonces, lo propio de un nuevo modo del arte -el arte sublime- es inscribir la huella de este impresentable.

Así se establece una configuración de pensamiento que revoca la representación en beneficio del simple relato platónico, o del nuevo arte sublime, puesto bajo el patrocinio de Burke y Kant. Esta configuración juega en un doble cuadro. Por un lado, argumenta sobre la imposibilidad interna de la representación, sobre el hecho de que cierto tipo de objeto la ponga en ruina al destruir toda relación armoniosa entre presencia y ausencia, entre sensible e inteligible. Este imposible apela entonces desde el modo representativo del arte hasta otro modo del arte. Por otro lado, argumenta acerca de su indignidad. Se ubica en un marco completamente diferente, un marco ético o platónico en donde el concepto de arte no interviene pero en donde se juzgan únicamente las *imágenes,* en donde se examina únicamente su relación con su origen (¿son dignas de lo que representan?) y con su destino (¿qué efectos producen sobre aquellos que las reciben?).

Dos lógicas se hallan entremezcladas. La primera implica la distinción entre diferentes regímenes de pensamiento del arte, es decir, diferentes formas de la relación entre presencia y ausencia, sensible e inteligible, demostración y significación. La segunda no conoce el arte como tal. Sólo conoce diferentes tipos de imitaciones, diferentes tipos de imágenes. La complejidad de estas dos lógicas heterogéneas tiene un efecto muy preciso: transforma los problemas de reglaje de la distancia representativa en problemas de imposibilidad de la representación. La prohibición se desliza entonces en este imposible, negándose y brindándose como simple consecuencia de las propiedades del objeto.

El objeto de mi trabajo será comprender esta complejidad e intentar aclararla. Para desenredar sus elementos, partiré de un caso simple de irrepresentabilidad, un caso de reglaje de la representación. Ya he tenido ocasión de analizar los problemas que encontró Corneille en la composición de su *Edipo.* El Edipo de Sófocles se mostraba, en el sentido estricto, irrepresentable en la

escena francesa por tres razones principales: el horror físicamente provocado por los ojos reventados de Edipo, el exceso de los oráculos que anticipan el desenlace de la intriga y la ausencia de una intriga amorosa[37]. He intentado mostrar que el asunto no implicaba solamente la delicadeza de las damas, invocada por Corneille, y la relación empírica con el público de su tiempo. Implica la representación como tal. Implica la *mimesis* como relación entre dos términos: una *poiesis* y una *aisthesis,* es decir, una manera de hacer y una economía de los afectos. Los ojos reventados, el exceso de evidencia de los oráculos y la ausencia de interés amoroso efectivamente señalan un mismo desajuste. Por un lado, hay un exceso de lo visible, lo visible que no permanece bajo de la dependencia de la palabra, que se impone por sí mismo. Del otro lado, hay un exceso de inteligible. Los oráculos hablan demasiado. Hay demasiada sabiduría, sabiduría que viene demasiado pronto y se adelanta a lo que la acción trágica debería revelar sola, poco a poco, mediante el juego de la peripecia. Entre este visible y este inteligible, hay un lazo que falta, un tipo específico de interés propenso a asegurar la buena relación entre lo visto y lo no visto, lo sabido y lo no sabido, lo esperado y lo imprevisto, propenso también a regular la relación de distancia y proximidad entre la escena y la sala.

El significado de representación

Este ejemplo nos permite analizar lo que la *representación,* como modo específico del arte, quiere decir. La obligación representativa es, en efecto, tres cosas. En primer lugar, es una dependencia de lo visible con respecto a la palabra. La esencia de la palabra es hacer ver, ordenar lo visible desplegando un cuasi-visible en donde se fusionan dos operaciones: una operación de sustitución (que pone "debajo de los ojos" lo que está alejado en el espa-

[37] Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique,* Paris, Galilée, 2001. [Hay traducción al español: Jacques Rancière, *El inconsciente estético,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005. *N. de* I]

cio o el tiempo) y una operación de manifestación (que hace ver lo que está intrínsecamente oculto a la vista, las energías íntimas que mueven los personajes y los eventos). Los ojos reventados de Edipo no son solamente un espectáculo repulsivo para las damas. Representan la imposición brutal en el campo de la visión de algo que excede la sumisión de lo visible a ese hacer-ver de la palabra. Y este exceso denuncia el doble juego ordinario de la representación: por un lado la palabra hace ver, designa, convoca lo ausente, revela lo oculto. Pero este hacer-ver funciona en realidad por su propia falta, su propia reserva. Es la paradoja que explica Burke en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello.* Las descripciones del Infierno y del ángel del mal en el *Paraíso perdido* producen una impresión sublime porque no nos dejan ver las formas que evocan y fingen mostrarnos. Por el contrario, cuando la pintura nos vuelve visibles los monstruos que asedian el retiro de San Antonio, lo sublime se convierte en lo grotesco. Porque la palabra "hace ver", pero solamente según un régimen de subdeterminación, al no hacer ver "verdaderamente". En su desenlace ordinario, la representación usa esta subdeterminación a la vez que la enmascara. Pero la figuración gráfica de los monstruos o la exhibición de los ojos reventados del ciego rompe brutalmente este compromiso tácito entre el *hacer ver* y el *no hacer ver* de la palabra.

A este reglaje de la visión le corresponde un segundo reglaje, que implica la relación entre saber y no saber, entre actuar y padecer. Es el segundo aspecto de la obligación representativa. La representación es un despliegue ordenado de significaciones, una relación regulada entre lo que se comprende o anticipa y lo que ocurre por sorpresa, según la lógica paradójica que analiza la *Poética* de Aristóteles. Esta lógica de la revelación progresiva y contrariada elimina la irrupción brutal de la palabra que habla demasiado, que habla demasiado pronto y produce demasiada sabiduría. Es lo que caracteriza el *Edipo rey* de Sófocles. Aristóteles lo convirtió en ejemplo de la lógica del desenlace por la peripecia y el reconocimiento. Pero esta lógica está incorporada a un juego de las escondidas constante con la verdad. Edipo

encarna la figura de aquel que quiere saber más allá de lo razonable, que identifica la sabiduría con la ilimitación de su potencia. Pero esta locura singulariza inmediatamente a Edipo como el único que el oráculo y la mancha pueden concernir. Frente a él hay un personaje, Tiresias, que por el contrario sabe, se niega a decir lo que sabe pero aún así lo dice sin decirlo, provocando en Edipo la inversión del deseo de saber que se convierte en negarse a oír.

Hay entonces, antes que cualquier lógica ordenada de la peripecia, este juego entre un querer saber, un no querer decir, un decir sin decir y una negación a oír. Hay todo un *pathos* del saber que caracteriza el universo ético de la tragedia. Es el universo de Sófocles pero también el de Platón, en donde se trata de saber cuál es, para los mortales, la utilidad de conocer las cosas que importan a los Inmortales. Es de este universo que Aristóteles buscaba extraer la tragedia. Y en eso mismo consistía la constitución del orden representativo: hacer que el *pathos* ético del saber pasara por una relación regulada entre una *poiesis* y una *aisthesis,* entre un ordenamiento de acciones autónomo y la puesta en juego de afectos específicos de la situación representativa y sólo de ella.

Pero Corneille considera que Aristóteles no fue exitoso en este emprendimiento. El *pathos* edipico del saber rebosa la intriga del saber aristotélico. Hay un exceso de saber que contraría el despliegue ordenado de las significaciones y las relevaciones. Hay, correlativamente, un exceso de *pathos* que contraría el libre juego de afectos del espectador. Corneille tiene una relación, en el sentido estricto, con este irrepresentable, por lo que se aplica a reducirlo, a hacer que la historia y el personaje sean irrepresentables. Para regular la relación entre *mimesis, poiesis* y *aisthesis,* toma dos medidas negativas y una medida positiva. Pone fuera de la escena el exceso visible de los ojos reventados, así como también el exceso de saber de Tiresias, cuyos oráculos sólo se relatan. Pero, sobre todo, somete el *pathos* del saber a una lógica de la acción, paliando el tercer "defecto" de Sófocles: la falta de interés amoroso. Le inventa a Edipo una hermana llamada Dirce, hija de Layo a la que se niega el trono por la elección de Edipo. Y le inventa un pretendiente, Teseo. Como Teseo tiene dudas con respecto a su

filiación y como Dirce se responsabiliza por el viaje que le costó la vida a su padre, crea a tres hijos reales o posibles de Layo, tres personas que el oráculo puede designar, y sobre todo, según la lógica corneliana, tres personas que se disputan el honor de esta identificación. Así, la relación entre efectos del saber y efectos del *pathos* se halla sometida a una forma de inteligibilidad específica, la del encadenamiento causal de las acciones. Al identificar las dos causalidades que separaba Aristóteles, la de las acciones y la de los caracteres, Corneille logra la reducción del *pathos* ético de la tragedia a la lógica de la acción dramática.

De esta manera se vinculan la cuestión "empírica" del público y la de la lógica autónoma de la representación. Y es el tercer aspecto de la obligación representativa. Esta última define cierto reglaje de la realidad. Este reglaje asume la forma de una doble acomodación. Por un lado los seres de la representación son seres ficticios, relevados de cualquier juicio de existencia, sustraídos a la cuestión platónica sobre su consistencia ontològica y su ejemplaridad ética. Pero estos seres *ficticios* no son menos que *seres de semejanza,* seres cuyos sentimientos y acciones deben dividirse y apreciarse. La "invención de las acciones" crea al mismo tiempo fronteras y pasajes entre dos cosas: los acontecimientos, a la vez posibles e increíbles, que enlaza la tragedia, y los sentimientos, voluntades y conflictos de voluntades reconocibles y divisibles que propone al espectador. Crea fronteras y pasajes entre el disfrute suspensivo de la ficción y el placer actual del reconocimiento. También los crea mediante el doble juego de distancia e identificación, entre la escena y la sala. Esta relación no es empírica. Es constitutiva. El lugar de elección de la representación es el teatro, el espacio de manifestación enteramente consagrado a la presencia, pero vinculado por esta misma presencia a una doble deducción: la deducción de lo visible por debajo de lo decible, y la deducción de las significaciones y los afectos por debajo del poder de la acción, una acción cuya realidad es idéntica a su irrealidad.

Las dificultades de un autor con su tema nos permiten definir un régimen específico del arte que amerita, como característica, el nombre de "régimen representativo". Este sistema regula

las relaciones entre lo decible y lo visible, entre el despliegue de los esquemas de inteligibilidad y el de las manifestaciones sensibles. De allí se puede deducir que, si existe lo irrepresentable, es precisamente en este régimen. Este último, en efecto, define las compatibilidades y las incompatibilidades de principio, las condiciones de admisibilidad y los criterios de inadmisibilidad. Es así que el personaje edípico, aunque satisfaga de manera ejemplar el criterio aristotélico del príncipe que enfrenta reveses de la fortuna mediante un encadenamiento lógico paradójico, se revela "irrepresentable" para Corneille, porque tuerce el sistema de relaciones que define más fundamentalmente el propio orden representativo.

Pero semejante irrepresentabilidad es doblemente relativa. Es relativa al orden representativo, pero también al propio corazón de este orden. Si el personaje y la acción de Edipo no convienen, es posible cambiarlos. Es lo que hace Edipo al inventar una lógica ficticia y nuevos personajes. Esta invención no sólo vuelve representable a Edipo. Convierte esta representación en una obra maestra de la lógica representativa. El público, nos dice Corneille, ha considerado que en la lógica de mis tragedias era donde había más arte. De hecho, no hay ninguno que presente una combinación tan perfecta de invenciones destinadas a hacer entrar en el marco representativo lo que no entra.

La consecuencia es que esta tragedia, en nuestros tiempos, jamás se ve representada. No es por casualidad, sino en razón de este exceso de arte, de esta perfección de un cierto arte y del presupuesto que le da fundamento. Según este presupuesto hay sujetos que son o no son propios de la presentación artística, que convienen o no convienen a tal o cual de sus géneros. También dice que se puede operar la serie de transformaciones que vuelven propio al sujeto impropio y establecen la conveniencia que faltaba. Todo el arte del *Edipo* de Corneille radica en este doble presupuesto. Si su obra ya no se representa, es porque nuestra percepción del arte descansa, desde el romanticismo, en presuposiciones estrictamente inversas que definen no una escuela o una sensibilidad particular sino un nuevo régimen del arte.

El significado de antirrepresentación

En este nuevo régimen, ya no hay buenos temas del arte. Como lo resume Flaubert, "Yvetot vale por Constantinople" y los adulterios de una hija de granjero valen por aquellos de Teseo, Edipo o Clitemnestra. Ya no hay regla de adecuación entre tal tema y tal forma, sino una disponibilidad general de todos los temas para cualquier forma artística. Sin embargo, hay ciertos personajes y ciertas historias que son imposibles de modificar a su antojo, porque no son simplemente "temas" disponibles, sino mitos fundadores. Se puede hacer que Yvetot y Constantinopla sean equivalentes, pero no se puede hacer cualquier cosa con Edipo. La figura mítica de Edipo que concentra todo lo que rechazaba el régimen representativo, emblematiza al contrario todas las propiedades que el nuevo régimen del arte -el régimen *estético*- da a las cosas del arte. ¿Cuál es esta "enfermedad" de Edipo que arruinaba la distribución equilibrada de los efectos del saber y los efectos del *pathos,* propia del régimen representativo del arte? Es la del que sabe y no sabe, que actúa absolutamente y sufre absolutamente. Sin embargo, es precisamente esta doble identidad de los opuestos lo que la revolución estética opone al modelo representativo, ubicando las cosas del arte bajo el nuevo concepto de estética. Por un lado, opone a las normas de la acción representativa una potencia absoluta del *hacer* de la obra, concerniendo su propia ley de producción y su auto-demostración. Pero, por otro lado, relaciona la potencia de esta producción incondicionada con una absoluta pasividad. Esta identidad de opuestos resume la teoría kantiana del genio. Éste es el poder activo de la naturaleza que se opone a toda norma, que es su propia norma. Pero también es el que no sabe lo que hace ni cómo lo hace. De allí se deduce, en la obra de Schelling y Hegel, la conceptualización del arte como unidad de un proceso consciente y de un proceso inconsciente. La revolución estética instituye como la definición misma del arte esta identidad de un saber y de una ignorancia, de un actuar y un sufrir. La cosa del arte se identifica como la identidad, en una forma sensible, del pensamiento y el no-pensamiento, la actividad de una voluntad que quiere realizar su

idea y una inintencionalidad, de una pasividad radical del ser-ahí sensible. Edipo es naturalmente el héroe de este régimen de pensamiento que identifica las cosas del arte como cosas de pensamiento en tanto modos de un pensamiento inmanente de su otro y, a su vez, habitado por su otro.

Lo que se opone al régimen representativo del arte no es entonces un régimen de la no-representación, en el sentido de la no-figuración. Una fábula cómoda identifica la ruptura antirrepresentativa como pasaje del realismo de la representación a la no-figuración: una pintura que ya no propone semejanzas, una literatura que ha conquistado su intransitividad sobre el lenguaje de la comunicación. De esta manera acuerda la revolución antirrepresentativa con un destino global de la "modernidad", ya sea emparentando a ésta con el principio positivo de una autonomía generalizada de la que la emancipación antifigurativa formaría parte, o emparentándola con el fenómeno negativo de una pérdida de la experiencia de la que la retirada de la figuración sería la inscripción.

Esta fábula es cómoda, pero inconsistente. El régimen representativo del arte no es aquel en donde la tarea del arte es hacer semejanzas. Es el régimen en donde las semejanzas están sometidas a la triple obligación que hemos visto: un modelo de visibilidad de la palabra que organiza al mismo tiempo una cierta deducción de lo visible; un reglaje de las relaciones entre efectos de saber y efectos de *pathos,* comandado por la primacía de la "acción", emparentando el poema o el cuadro con una historia; un régimen de racionalidad propio de la ficción, que sustrae sus actos de palabra de los criterios de autenticidad y utilidad normales de las palabras y las imágenes para someterlas a criterios intrínsecos de verosimilitud y conveniencia. Esta separación entre la razón de las ficciones y la razón de los hechos empíricos es uno de los elementos esenciales del régimen representativo.

De ello se deduce que la ruptura con la representación en el arte no es la emancipación respecto de la semejanza sino más bien la emancipación de la semejanza con respecto a esta triple obligación. En la ruptura antirrepresentativa, la no-figuración pic-

tórica es precedida por algo aparentemente muy diferente: el realismo novelesco. ¿Qué es el realismo novelesco? Es la emancipación de la semejanza con respecto a la representación. Es la pérdida de las proporciones y las conveniencias representativas. Así es la conmoción que los críticos contemporáneos de Flaubert denuncian bajo la autoridad del realismo: a partir de ahora, todo está en un mismo plano, lo grande y lo pequeño, los acontecimientos importantes y los episodios insignificantes, los hombres y las cosas. Todo está igualado, igualmente representable. Y este "igualmente representable" es la ruina del sistema representativo. A la escena representativa de la visibilidad de la palabra se opone una igualdad de lo visible que invade el discurso y paraliza la acción. Esta nueva visibilidad tiene propiedades muy particulares. No hace ver, impone presencia. Pero esta presencia es en sí singular. Por un lado la palabra ya no se identifica con el gesto que hace ver. Manifiesta su opacidad propia, el carácter subdeterminado de su poder de "hacer ver". Y esta subdeterminación se convierte en el modo mismo de la presentación sensible propia del arte. Pero, al mismo tiempo, la palabra se halla invadida por una propiedad específica de lo visible, su pasividad. La representación de palabra es golpeada por esta pasividad, esta inercia de lo visible que llega a paralizar la acción y absorber las significaciones.

Esta inversión está en juego en la querella de la descripción en el siglo XIX. A la nueva novela, a la que se le dice "realista", se le reprocha la primacía de la descripción sobre la acción. Pero, la primacía de la descripción es, de hecho, la de un visible que no hace ver, que desprovee a la acción de sus poderes de inteligibilidad, es decir, de sus poderes de distribución ordenada de los efectos de saber y los efectos de *pathos.* Esta potencia es absorbida por el *pathos* apático de la descripción que mezcla voluntades y significaciones en una sucesión de pequeñas percepciones en las que la actividad y la pasividad ya no son distinguibles. Aristóteles oponía el *kat*h'*olon,* la totalidad orgánica, de la intriga poética al *kat*h'*ekaston* del historiador que sigue la sucesión empírica de los acontecimientos. Sin embargo, en el uso "realista" de la semejanza, la jerarquía está invertida. *El kath'olon* es absor-

bido en el *kath'ekaston,* absorbido en las pequeñas percepciones, cada una afectada por la potencia del todo, en la medida en que en cada una la potencia del pensamiento fabricador y significante se iguala a la pasividad de la sensación. De esta manera, el realismo novelesco en el que algunos ven el *acmé* del arte representativo es todo lo contrario. Es la revocación de las mediaciones y las jerarquías representativas. En su lugar se impone un régimen de identidad inmediata entre la decisión absoluta del pensamiento y la pura factualidad.

En este contexto también se halla revocado el tercer gran aspecto de la lógica representativa, el que le asigna a la representación un espacio específico. Es lo que podría simbolizar un poema en prosa mallarmeano cuyo título es emblemático. "El espectáculo interrumpido" nos muestra la exhibición de un oso sabio a través de un payaso perturbado por un incidente imprevisto: el oso de pie apoya sus patas en los hombros del payaso. Acerca de este incidente que el payaso y el público viven como una amenaza, el poeta/espectador compone su poema: en ese cuerpo-a-cuerpo del oso y el payaso ve una interrogación lanzada por la bestia al hombre sobre el secreto de sus poderes. Crea el propio emblema de la relación de la sala con la escena, en donde la pantomima del animal se eleva a la altura estelar de su homónimo, la Osa Mayor. Este "accidente de la representación" funciona como emblema de la revocación estética del régimen representativo. El "espectáculo interrumpido" revoca el privilegio del espacio teatral de visibilidad, de ese espacio separado en donde la representación se hacía ver como una actividad específica. En adelante hay poema en todas partes, en la actitud del oso como en el despliegue de un abanico o en el movimiento de una cabellera. Hay poema siempre que un espectáculo cualquiera puede simbolizar la identidad de lo pensado y lo no pensado, de lo deseado y lo no deseado. Lo que se revoca, al mismo tiempo que el espacio específico de la visibilidad del poema, es la separación representativa entre la razón de los hechos y la razón de las ficciones. La identidad de lo deseado y lo no deseado es localizable, esté donde esté. Recusa la separación entre un mundo de los hechos propios del arte y un mundo

de los hechos ordinarios. Ésa es, en efecto, la paradoja del régi men estético de las artes. Plantea la radical autonomía del arte, su independencia con respecto a cualquier regla externa. Pero la plantea en el mismo gesto que elimina la clausura mimètica que separa la razón de las ficciones y la de los hechos, la esfera de la representación y las otras esferas de la experiencia.

En semejante régimen del arte, ¿qué podrían ser la consistencia y la significación del concepto de lo irrepresentable? Este concepto puede marcar la diferencia entre dos regímenes del arte, la sustracción de las cosas del arte del sistema de la representación. Pero ya no puede significar, como en ese régimen, que haya eventos y situaciones sustraídos por principio de la conexión adecuada de un proceso de demostración y de un proceso de significación. En efecto, los sujetos ya no están sometidos al reglaje representativo de lo visible de la palabra, ya no están sometidos a la identificación del proceso de significación con la construcción de una historia. Se puede, si se quiere, resumir esto en la fórmula de Lyotard, que habla de un "fallo del reglaje estable entre lo sensible y lo inteligible". Pero precisamente este "fallo" significa salir del universo representativo, es decir, de un universo que define criterios de irrepresentabilidad. Si hay un fallo del reglaje representativo, esto quiere decir, contrariando a Lyotard, que demostración y significación pueden juntarse hasta el infinito, que su punto de concordancia está en todas partes y en ninguna parte. Está en todas partes donde se puede hacer coincidir una identidad entre sentido y nosentido con una identidad entre presencia y ausencia.

La representación de lo inhumano

Ahora bien, esta posibilidad no conoce objetos que la pongan en falta por su propia singularidad. Y se ha mostrado perfectamente adaptada a la representación de esos fenómenos de los que se dice que son irrepresentables, los de los campos de concentración y de exterminio. Quisiera mostrar esto a través de dos ejemplos muy conocidos de obras dedicadas al horror de los campos y del

exterminio. Tomo el primero del principio de *La especie humana* de Robert Antelme: "Fui a orinar. Todavía era de noche. Otros al lado mío también orinaban, pero nadie hablaba. Detrás del mingitorio estaba la fosa del cagadero con un pequeño muro sobre el que otros tipos estaban sentados, con los pantalones bajos. Un pequeño techo cubría la fosa, no el mingitorio. Detrás nuestro, había sonidos de toses y zapatos de otros que llegaban. Los cagaderos nunca estaban vacíos. A esa hora un vapor flotaba por encima del mingitorio [...]. La noche de Buchenwald era tranquila. El campo era una inmensa máquina dormida. De vez en cuando se iluminaban las luces de los miradores. El ojo de los S.S. se abría y cerraba. En el bosque que rodeaba el campo, las patrullas hacían rondas. Sus perros no ladraban. Los centinelas estaban tranquilos".

Es típico ver en este ejemplo una escritura que corresponde a una experiencia específica, la de una vida llevada a su aspecto más elemental, privada de todo horizonte de espera y limitada a enlazar, uno tras otro, los pequeños actos y las pequeñas percepciones. A esta experiencia le corresponde el encadenamiento paratáctico de las pequeñas percepciones. Y esta escritura da testimonio de esa forma específica de resistencia que Robert Antelme quiere poner en evidencia: la que transforma la reducción concentracionaria a la vida desnuda en afirmación de una pertenencia fundamental a la especie humana, hasta en sus gestos más elementales. Está claro sin embargo que esta escritura paratáctica no nace de la experiencia de los campos. Es también la escritura de *El extranjero* de Camus, es la de la novela behaviorista estadounidense. Remontándonos a una época aún más lejana, es la escritura flaubertiana de las pequeñas percepciones reunidas. Aquel silencio nocturno del campo nos recuerda en efecto otros silencios, los que caracterizan en la obra de Flaubert los momentos amorosos. Propongo oír un eco de uno de esos momentos que marcan en *Madame Bovary* el encuentro de Charles y Emma: "Volvió a sentarse y reanudó su labor, una media de algodón blanco que estaba zurciendo; trabajaba con la frente gacha, sin hablar. Tampoco Charles hablaba. El aire, al filtrarse por debajo de la puerta, arrastraba un poco de polvo sobre las baldosas; él lo miraba colarse y

sólo oía el latido interior de su cabeza, el lejano cacareo de una gallina que ponía un huevo en el corral".

No hay duda de que en la obra de Robert Antelme, el tema es más trivial y el lenguaje más básico que en la obra de Flaubert (sin embargo, es notable que la primera línea de esa escena de mingitorio y del propio libro sea un alejandrino: *Fui a orinar; todavía era de* noche).[38] El estilo paratáctico flaubertiano se convierte, se podría decir, en una sintaxis paratáctica. Pero este relato de la espera antes de la partida del convoy se apoya en la misma relación entre demostración y significación, el mismo régimen de rarefacción de una y otra. La experiencia concentracionaria vivida de Robert Antelme y la experiencia sensorial inventada de Charles y Emma se expresan según la misma lógica de las pequeñas percepciones que se agregan unas a otras, y que dan sentido de la misma manera, por su mutismo, por su llamado a una experiencia auditiva y visual mínima (la máquina dormida y el patio dormido de una granja; los perros que no ladraban y el grito de las gallinas a lo lejos).

Así, la experiencia de Robert Antelme no es "irrepresentable" en el sentido en que no existiría lenguaje para decirla. El lenguaje existe, la sintaxis existe. No como lenguaje y sintaxis de la excepción, sino, por el contrario, como modo de expresión propio del régimen estético de las artes en su generalidad. El problema sería más bien al revés. El lenguaje que traduce esta experiencia no le es propio de ninguna manera. A esta experiencia de una deshumanización programada le resulta natural expresarse del mismo modo que la identidad flaubertiana entre lo humano y lo inhumano, entre el crecimiento de un sentimiento que une dos seres y un poco de polvo que el aire sopla en una sala común de granja. Antelme pretende traducir una experiencia vivida e incomparable de parcelación de la experiencia. Pero, el lenguaje que elige por su conveniencia con esta experiencia es el lenguaje común de la literatura en el que desde hace un siglo la absoluta libertad del arte se identifica con la absoluta pasividad de la materia sensible. Esta experiencia extrema de lo inhumano no conoce ni imposibili-

[38] [Texto original: "*Je suis allé pisser; il faisait encore nuit.*" *N. de T*]

dad de representación ni lengua propia. No hay lengua propia del testimonio. Allí donde el testimonio debe expresar la experiencia de lo inhumano, encuentra naturalmente un lenguaje ya constituido del futuro inhumano, de la identidad entre sentimientos humanos y movimientos inhumanos. Es el lenguaje mismo por el que la ficción *estética* se opone a la ficción *representativa.* Y se podría decir, en última instancia, que lo irrepresentable radica precisamente allí, en esa imposibilidad de una experiencia de expresarse en su propia lengua. Pero la marca misma del régimen estético del arte es esa identidad del principio de lo propio y lo impropio.

Es lo que nos puede mostrar otro ejemplo, tomado de otra obra significativa. Pienso en el principio de *Shoah* de Claude Lanzmann, película alrededor de la cual flota todo un discurso de lo irrepresentable o de la prohibición de la representación. Pero, ¿en qué sentido esta película demuestra un "irrepresentable"? No afirma que el hecho del exterminio se sustraiga de la presentación artística, de la producción de un equivalente artístico. Sólo niega que este equivalente pueda ofrecerse por medio de una encarnación ficticia de los verdugos y las víctimas. Porque lo que hay para representar no son los verdugos y las víctimas, sino el proceso de una doble supresión: la supresión de los judíos y la supresión de los rastros de su supresión. Esto es perfectamente representable. Simplemente no lo es bajo la forma de la ficción o del testimonio que, al hacer "revivir" el pasado, renuncia a representar la segunda supresión. Es representable bajo la forma de una acción dramática específica, como lo anuncia la primera frase provocadora de la película: "La acción comienza en nuestros tiempos...". Si lo que tuvo lugar y de lo que no quedó nada puede ser representado, es por medio de una acción, una ficción inventada desde cero que comienza *hic et nunc.* Es por la confrontación de la palabra proferida aquí y ahora sobre lo que fue con la realidad materialmente presente y ausente en ese lugar.

Pero esta confrontación no se limita a la relación negativa entre el contenido del testimonio y el vacío del lugar. Todo el episodio inicial del testimonio de Simón Srebnik en el claro de Chlemno se construye según un juego bastante más complejo de la semejanza y la diferencia. La escena de hoy se asemeja al exterminio de ayer

por el mismo silencio, la misma tranquilidad del lugar, por el hecho de que hoy, en la marcha del rodaje, al igual que ayer, en el funcionamiento de la máquina de muerte, cada uno se ocupa de su tarea, simplemente y sin hablar de lo que hace. Pero esta semejanza pone al descubierto la diferencia radical, la imposibilidad de ajustar la tranquilidad de hoy a la tranquilidad de ayer. La inadecuación entre el lugar vacío y el habla que lo llena da a la similitud un carácter alucinatorio. Este sentimiento, expresado por la boca del testigo, se le comunica de otra manera al espectador, por los planos conjuntos que lo muestran minúsculo en el medio del claro inmenso. La imposible adecuación entre el lugar y la palabra y el cuerpo mismo del testigo toca el corazón de esta supresión que debe ser representada. Toca lo increíble del acontecimiento, programado por la lógica misma del exterminio -y corroborado por la lógica revisionista-: *incluso aunque quede uno de ustedes para dar testimonio, no se lo creerá,* es decir: *no se creerá en el llenado de ese vacío con lo que ustedes digan. Se lo considerará una alucinación.* A esto responde el habla del testigo enmarcada por la cámara. Comprueba lo increíble, comprueba la alucinación, la imposibilidad de que las palabras llenen ese lugar vacío. Pero invierte la lógica. El *aquí y ahora* está cargado de alucinación, de incredulidad: "No creo estar aquí", dice Simón Srebnik. Lo real del holocausto que se filma es entonces lo real de su desaparición, lo real de su carácter increíble. La palabra del testigo expresa este real de lo increíble en el dispositivo de lo semejante/lo diferente. La cámara hace que mida, minúsculo, el claro inmenso. De esta manera lo hace medir el tiempo y la relación inconmensurable entre lo que dice la palabra y lo que el lugar brinda como testimonio. Pero esta medición de lo inconmensurable y lo increíble no es posible sin un artificio de la cámara. Al leer a los historiadores del exterminio que nos dan las dimensiones exactas, uno se entera de que el claro de Chelmno no era tan grande.[39] La cámara seguramente lo ha agrandado subjetivamente

[39] También se da la percepción en la película de Pascal Kané *La Théorie du fantôme* en la que el cineasta encuentra el lugar en donde han desaparecido varios parientes suy< >s.

para marcar la desproporción, para hacer una acción a la medida del acontecimiento. Seguramente ha trucado la representación del lugar para dar cuenta de lo real del exterminio y la desaparición de sus huellas.

Este breve ejemplo muestra que *Shoah* sólo plantea problemas de irrepresentabilidad relativa, de adaptación de los medios y los fines de la representación. Si se sabe lo que se quiere representar -a saber, para Claude Lanzmann, lo real de lo increíble, la igualdad de lo real y de lo increíble- no hay propiedad del acontecimiento que impida la representación, que impida el arte, en el sentido mismo del artificio. No hay irrepresentable como propiedad del acontecimiento. Sólo hay opciones. Opciones del presente contra la historización; opciones de representar la contabilidad de los medios, la materialidad del proceso, contra la representación de las causas. Hay que dejar el acontecimiento en el suspenso de las causas que lo hace rebelde frente a toda explicación por medio de un principio de razón suficiente, ficticia o documental.

Pero el respeto de este suspenso no se opone en lo absoluto a los medios del arte de los que dispone Lanzmann. No se opone en lo absoluto a la lógica del régimen estético de las artes. Investigar acerca de algo que ha desaparecido, acerca de un acontecimiento cuyas huellas se han borrado, encontrar los testigos, hacerlos hablar de la materialidad del acontecimiento sin borrar su enigma, es una forma de investigación seguramente inasimilable a la lógica representativa de la verosimilitud que llevaba a que el Edipo de Corneille se reconociera como culpable. Esta forma es, en cambio, perfectamente congruente con la relación entre verdad del acontecimiento e invención ficticia propia del régimen estético de las artes. Y la investigación de Lanzmann se inscribe en una tradición cinematográfica que ha conquistado su renombre, la que opone a la luz hecha sobre la ceguera de Edipo el enigma a la vez creado y mantenido en ese *Rosebud* que es la "razón" de la locura de Kane, la revelación al final de la investigación, fuera de la investigación, de la nada de la "causa". Según la lógica propia del régimen estético, esta forma/investigación elimina la frontera entre el encadenamiento de los hechos ficticios y el de los

acontecimientos reales. Es por eso que el esquema *Rosebud* ha podido servir recientemente incluso en una película "documental" como *Repríse* para la investigación destinada a encontrar a la obrera de la pequeña película documental de 1968 acerca de la vuelta al trabajo en la fábrica Wonder. La forma de la investigación que reconstituye la materialidad de un acontecimiento al dejar su causa en suspenso se revela conveniente para lo extraordinario del holocausto, pero sin ser específica a él. Otra vez la forma propia es también una forma impropia. El acontecimiento por sí sólo no impone ni prohibe ningún medio del arte. Y no le impone al arte ningún deber de representar o de no representar de tal o cual manera.

La hipérbole especulativa de lo irrepresentable

La "falta de relación estable entre lo sensible y lo inteligible" puede entenderse perfectamente como la ilimitación de los poderes de la representación. Para interpretarla en el sentido de lo "irrepresentable" y plantear ciertos acontecimientos como irrepresentables, cabe operar una doble subrepción, una sobre el concepto del acontecimiento y la otra sobre el concepto del arte. Esta doble subrepción presenta la construcción lyotardiana de una coincidencia entre un impensable en el corazón del acontecimiento y un impresentable en el corazón del arte. *Heidegger y "los judíos"* pone en paralelo un destino inmemorial del pueblo judío y un destino moderno antirrepresentativo del arte. Tanto uno como el otro demuestran de manera parecida una miseria primera del espíritu. Éste se pone en marcha impulsado exclusivamente por un terror primero, por un choque inicial que lo transforma en rehén del Otro, ese otro indomable que, en el psiquismo individual, se llama simplemente proceso primario. El afecto inconsciente, que no sólo penetra en el espíritu sino que lo abre, es el extraño en la casa, siempre olvidado y cuyo espíritu debe olvidar el olvido para poder posicionarse como dueño de sí mismo. Este Otro, en la tradición occidental, asumiría el nombre del judío, el nombre del pueblo testigo del olvido, testigo de la con-

dición original del pensamiento que es rehén del Otro. De allí se deduce que el exterminio de los judíos se inscriba en el proyecto de dominación de sí del pensamiento occidental, en su voluntad de acabar con el testigo del Otro, el testigo de lo impensable en el corazón del pensamiento. Esta condición sería paralela al deber moderno del arte. La construcción de ese deber del arte según Lyotard hace que dos lógicas heterogéneas se superpongan: una lógica intrínseca de los posibles e imposibles propios de un régimen del arte y una lógica ética de denuncia del hecho mismo de la representación.

Según Lyotard, este recubrimiento se efectúa por medio de la identificación simple del corte entre dos regímenes del arte con la distinción de una estética de lo bello y una estética de lo sublime. "Con la estética de lo sublime, escribe en Lo *inhumano,* la apuesta de las artes es convertirse en testigo de lo *indeterminado*". El arte se convertiría en testigo del "sucede" que siempre sucede antes que su naturaleza, de que su *quid* sea perceptible, testigo de lo que hay de lo impresentable en el corazón del pensamiento que quiere darse forma sensible. El destino de las vanguardias sería ser el testimonio de ese impresentable que desampara el pensamiento, inscribir el choque de lo sensible y demostrar la separación original.

¿Cómo se construye la idea de este arte sublime? Lyotard se refiere al análisis kantiano de la impotencia de la imaginación que, ante ciertos espectáculos, se siente arrastrada más allá de su dominio, llevada a ver en el espectáculo sublime -llamado sublime- una presentación negativa de esas Ideas de la razón que nos elevan más allá del orden de la naturaleza fenomenal. Estas ideas manifiestan su sublimidad a través de la impotencia de la imaginación para operar una presentación positiva. Es esta presentación negativa que Kant acerca a la sublimidad del mandamiento mosaico "No harás imágenes talladas". El problema es que no se extrae de allí ninguna idea de un arte sublime, dedicado a atestiguar la separación entre Idea y presentación sensible. La idea de lo sublime en la obra de Kant no es la idea de un arte. Es una idea que nos saca del dominio del arte, y nos hace pasar

de la esfera del juego estético a la de las ideas de la razón y la libertad práctica.

El problema del "arte sublime" se plantea entonces en términos simples: no se puede tener la sublimidad bajo la forma de mandamiento que prohibe la imagen y bajo la forma de una imagen testigo de lo prohibido a la vez. Para resolver este problema, es necesario emparentar la sublimidad del mandamiento que prohibe la imagen con el principio de un arte no representativo. Pero para ello se debe emparentar el sublime extra-artístico de Kant con un sublime definido en el interior del arte. Es lo que hace Lyotard al emparentar el sublime moral kantiano con el sublime poético analizado por Burke.

Para Burke, ¿en qué consistía la sublimidad del retrato de Satanás en el *Paraíso perdido*? En el hecho de poner juntas "las imágenes de una torre, de un arcángel, del sol saliendo a través de la bruma y, en un eclipse, la ruina de los monarcas y las revoluciones de imperios". Esta acumulación de imágenes generaba el sentimiento de lo sublime por su multitud y su confusión, es decir, por la subdeterminación de las "imágenes" que el habla proponía. Hay, como observaba Burke, una potencia de afectación de las palabras que se comunica directamente con el espíritu, entorpeciendo la presentación sensible imageada. La contra-prueba se da cuando la visualización pictórica transforma en imaginería grotesca las "imágenes" sublimes del poema. Aquel sublime se define a partir de los principios mismos de la representación, y notablemente de las propiedades específicas de lo "visible del habla". Pero, en la obra de Lyotard, esta subdeterminación -esta relación floja de lo visible con lo decible- es llevada a un límite en donde se convierte en la indeterminación kantiana de la relación entre idea y presentación sensible. El collage de estos dos "sublimes" permite construir la idea del arte sublime concebido como presentación negativa, testimonio del Otro que habita el pensamiento. Pero esta indeterminación es en realidad una sobredeterminación: lo que se instala en el lugar de la representación es efectivamente la inscripción de su condición primera, la huella exhibida del Otro que la habita.

A este precio hay un reajuste de dos testimonios, de dos "deberes de testimonio". El arte sublime es lo que resiste al imperialismo del pensamiento negligente del Otro, igual que el pueblo judío es el que se acuerda del olvido, que pone en los cimientos de su pensamiento y de su vida esta relación fundadora con el Otro. El exterminio es el término del proceso de una razón dialéctica preocupada por expulsar de su interior toda alteridad, por excluirla y, cuando se trata de un pueblo, por exterminarlo. El arte sublime es, pues, el testigo contemporáneo de esta muerte programada y ejecutada. Atestigua lo impensable del choque primero y el impensable proyecto de eliminar este impensable. Lo hace dando testimonio no del horror desnudo de los campos sino de ese terror primero del espíritu que el terror de los campos pretende borrar. Brinda testimonio no por la representación de cuerpos amontonados sino por el destello anaranjado que atraviesa la monocromía de un lienzo de Barnett Newman o por cualquier otro procedimiento con el que la pintura dirige la exploración de sus materiales en cuanto se desvían de la tarea representativa.

Pero el esquema lyotardiano hace todo lo contrario de lo que pretende hacer. Da valor de argumento a un impensable originario que se resiste a toda asimilación dialéctica. Pero este mismo impensable se convierte en el principio de una racionalización integral. Permite, efectivamente, emparentar la vida de un pueblo con una determinación original del pensamiento y emparentar el impensable declarado del exterminio con una tendencia constitutiva de la razón occidental. Lyotard radicaliza la dialéctica adorniana de la razón arraigándola a las leyes del inconsciente y transformando la "imposibilidad" del arte después de Auschwitz en arte de lo impresentable. Pero este perfeccionamiento es, en definitiva, un perfeccionamiento de la dialéctica. Asignarle a un pueblo la tarea de representar un momento del pensamiento y emparentar el exterminio de este pueblo con una ley del aparato psíquico, ¿no significa acaso hiperbolizar la operación hegeliana que hace que los momentos del desarrollo del espíritu -y las formas del arte- se asocien con las figuras históricas concretas de un pueblo o de una civilización?

Se dirá que esta asignación es una manera de estropear la máquina. Se trata de detener la dialéctica del pensamiento en el momento en que está dando el salto. Pero, por un lado, el salto ya se ha dado. El acontecimiento ha ocurrido y es este haber-ocurrido lo que autoriza el discurso de lo impensable-irrepresentable. Por otro lado, se puede indagar sobre la genealogía de este arte sublime, testigo antidialéctico de lo impresentable. He dicho que el sublime lyotardiano era producto de un montaje singular entre un concepto del arte y un concepto de lo que excede el arte. Pero, este montaje que le da al arte sublime la tarea de demostrar lo que no puede ser representado está muy determinado. Es justamente el concepto hegeliano de lo sublime como momento extremo del arte simbólico. Lo propio del arte simbólico, en la conceptualización hegeliana, es no poder encontrar un modo de presentación material para su idea. La idea de la divinidad que anima el arte egipcio no encuentra figura adecuada en la piedra de las pirámides o de las estatuas colosales. Este defecto de la presentación positiva se convierte en el éxito de la presentación negativa en el arte sublime, que concibe la infinidad y la alteridad infigurable de la divinidad y dice en palabras del "poema sagrado" judío esta irrepresentabilidad, esta separación entre la infinidad divina y toda presentación finita. En resumen, el concepto del arte que se convoca para estropear la máquina hegeliana no es otro que el concepto hegeliano de lo sublime.

En la teorización hegeliana, no hay sólo uno sino dos momentos del arte simbólico. Está el arte simbólico de antes de la representación. Y hay un nuevo movimiento simbólico que ocurre al final, más allá de la época representativa del arte, al término de la disociación romántica del contenido y de la forma. La interioridad que pretende expresar el arte ya no tiene, a este punto extremo, ninguna forma de presentación determinada. Lo sublime regresa, pero bajo una forma estrictamente negativa. Ya no es la simple imposibilidad de un pensamiento sustancial de encontrar una forma material adecuada. Es la infinitización vacía de la relación entre la pura voluntad de arte y el lo que sea en que llega a autoafirmarse y contemplarse en espejo. La función polémica de este análisis

hegeliano es clara: apunta a rechazar el hecho de que otro arte pueda nacer del desreglaje de la relación determinada entre idea y presentación sensible. Ftara Hegel, este desreglaje no puede significar sino el fin del arte, su más allá. Lo propio de la operación lyotardiana es reinterpretar este "más allá", transformar el malo infinito de un arte reducido a la reproducción de su única firma en la inscripción de una fidelidad a la deuda primera. Pero la irrepresentabilidad sublime reconfirma la identificación hegeliana entre un momento del arte, un momento del pensamiento y el espíritu de un pueblo. Lo irrepresentable se convierte paradójicamente en la forma última bajo la cual se mantienen tres postulados especulativos: la idea de una adecuación entre forma y contenido del arte; la de una inteligibilidad total de las formas de la experiencia humana, hasta las más extremas; y por último la de una adecuación entre la razón explicadora de los acontecimientos y la razón formadora del arte.

Concluiré brevemente volviendo a mi pregunta inicial. Existe lo irrepresentable en función de las condiciones a las cuales un sujeto de representación debe someterse para entrar en un régimen determinado del arte, en un régimen específico de relaciones entre mostración y significación. El *Edipo* de Corneille nos ha dado el ejemplo de una obligación máxima, de un conjunto determinado de condiciones que definen las propiedades que deben tener los sujetos de la representación para permitir una sumisión adecuada de lo visible a lo decible, cierto tipo de inteligibilidad concentrado en el encadenamiento de las acciones y una división bien reglada de la proximidad y la distancia entre la representación y aquellos a los que está dirigida. Este conjunto de condiciones en sí define el régimen representativo del arte, este régimen de acuerdo entre *poiesis* y *aisthesis* que perturbaba el *pathos* edípico del saber. Si existe lo irrepresentable, es en este régimen en donde se puede encontrar. En nuestro régimen, en el régimen estético del arte, este concepto no tiene contenido determinable, sino el puro concepto de la separación respecto del régimen representativo. Expresa la ausencia de una relación estable entre mostración y significación. Pero este desreglaje se da en el sen-

tido no de menos sino de más representación: más posibilidades de construir equivalencias, de hacer presente la ausencia y de hacer coincidir un reglaje particular de la relación entre sentido y sin-sentido con un reglaje particular de la relación entre presentación y retirada.

El arte antirrepresentativo es constitutivamente un arte sin irrepresentable. No hay más límites intrínsecos a la representación, no hay más límites a sus posibilidades. Esta ilimitación quiere decir lo siguiente: no hay más lenguaje o forma propia de un sujeto, sea cual sea. Pero, esta falta de propiedad agrede tanto la fe en un lenguaje propio del arte como la afirmación de la singularidad irreductible de ciertos acontecimientos. El alegato de lo irrepresentable afirma que hay cosas que no pueden ser representadas sino en un cierto tipo de forma, por medio de un tipo de lenguaje propio de su excepcionalidad. *Stricto sensu* esta idea está vacía. Simplemente expresa una promesa, el deseo paradójico de que en el mismo régimen que suprime la conveniencia representativa de las formas respecto de los sujetos, aún existan formas propias que respeten la singularidad de la excepción. Como este deseo se contradice en su principio, no puede cumplirse sino en una hiperbolización que, para asegurar la ecuación falaz entre arte antirrepresentativo y arte de lo irrepresentable, pone todo un régimen del arte bajo el signo del terror sagrado. He intentado mostrar que esta hiperbolización no hace sino dar un último toque al sistema de racionalización que pretende denunciar. La exigencia ética de que haya un arte propio de la experiencia de excepción obliga a cargar las tintas sobre las formas de inteligibilidad dialéctica contra las cuales se pretende asegurar los derechos de lo irrepresentable. Para alegar un impresentable del arte que esté a la medida de un impensable del acontecimiento, hay que haber hecho que este mismo impensable sea íntegramente pensable, íntegramente necesario según el pensamiento. La lógica de lo irrepresentable sólo se sostiene gracias a una hipérbole que finalmente la destruye.